

# **Pianismo de Concerto no Rio de Janeiro do Século XIX**

por

Paulo Rogério Campos de Faria

Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Música da U.F.R.J.  
como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música

Escola de Música da U.F.R.J.

Rio de Janeiro

1996



Universidade Federal do Rio de Janeiro

Centro de Letras e Artes

ESCOLA DE MÚSICA

DAPG

A DISSERTAÇÃO :

"PIANISMO DE CONCERTO NO RIO DE JANEIRO DO SÉCULO XIX"

elaborada por: PAULO ROGÉRIO CAMPOS DE FARIA

e aprovada por todos os membros da Banca Examinadora, foi aceita pela Escola de Música e Homologada pelo Conselho de Ensino para Graduados e Pesquisa, como requisito parcial à obtenção de título de

**MESTRE EM MÚSICA**

Rio de Janeiro, 14 de junho..... de 19.96

BANCA EXAMINADORA:

  
Prof. Dr. Jose Maria Neves

  
Profa. Dra. Vanda Lima Bellard Freire

  
Prof. Dr. Samuel Mello Araujo Junior



## DEDICATÓRIA

PARA MARCELO

## AGRADECIMENTOS

Ao CNPQ, pelo financiamento da pesquisa, através da bolsa de estudos de mestrado.

À FAPERJ, por me permitir chegar ao termo da pesquisa, através da concessão de uma bolsa de finalização de mestrado.

À minha mãe, pelo apoio incondicional.

À minha orientadora, Prof<sup>a</sup> Vanda Freire, pelo incentivo, paciência e encorajamento.

Aos funcionários da Biblioteca Nacional, Arquivo Nacional e Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro, pela atenção.

Ao Robinson Machado, meu grande amigo, que me ajudou a atravessar os momentos mais difíceis.

À Valéria Bertoche, pelas discussões frutíferas e o companheirismo amigo.

À Cristina Bittencourt, pelo empréstimo de livros e pelas conversas metodológicas.

Ao amigo Pedro Doria, pela cobrança.

A todos os amigos que, direta ou indiretamente, contribuíram com seu carinho e atenção.

Aos professores da Escola de Música da U.F.R.J.

## RESUMO

O foco deste estudo é a introdução de uma nova prática pianística de concerto no Rio de Janeiro, em meados do século XIX, a que chamamos de *pianismo de concerto*, objetivada pelo enfoque solístico e virtuosístico, associado à estética romântica, heroicizadora da figura do artista, e concretizada com a vinda dos primeiros grandes pianistas virtuosos internacionais, a se apresentarem ao público nos teatros da cidade.

Como hábito importado da Europa, integra um corpo de transformações culturais ligadas às transformações da estrutura social do país, como parte de um ideário burguês das elites brasileiras.

Esta prática conviveu com o *pianismo de salão*, como convencionava-se chamar a prática pianística, cujas manifestações mais características são as danças de salão, as peças de caráter, em geral curtas, as modinhas e árias, acompanhadas ou transcritas para piano, de menor complexidade técnica, habituais nos saraus, onde os participantes eram os próprios executantes.

Tentamos trabalhar, neste estudo do fenômeno, duas visões que se complementam: uma análise interpretativa, com base dialética, com o fim de articulá-lo na história social; e uma abordagem como fenômeno de comunicação, na tentativa de identificar os elementos constitucionais dessa mensagem estética e, ao final, a maneira como ela se relaciona com a estrutura social.

✓

## ABSTRACT

The object of our study is the introduction, in the city of Rio de Janeiro, of a new concept of piano playing, during the nineteenth century, what we call *concert-pianism*. At that time, it meant a new approach concerning piano playing; namely, the new focus on the solists, the international *virtuosi* that began giving concerts in the city, very much in the tradition of romanticism : the world touring hero-artist, the genius, and so on. The fact bears connections with the society structural transformations, which the country was going through.

This approach had a counterpart in what we call *salon-pianism*, which means basically private music in homes, salons or even small events, to which ball music, singing and instrumental performance of technically non-complex music is related.

We try to work out, in the study of the phenomenon, two complementary approaches: one interpreting analysis, in a dialectical basis, as to connect it to the wider range of social history. On the other hand, giving it a treatment of a communication phenomenon, we make an attempt to identify the constituting elements of the *aesthetic message*, and at last, the way it relates to the social structure.

## ÍNDICE

	Pág.
Introdução.....	1
Capítulo I - Piano e Sociedade no século XIX.....	10
I.1 - A corte portuguesa e os primeiros pianos no Brasil.....	11
I.2 - O preço dos pianos.....	20
I.3 - Pianos - Marca de distinção social.....	40
I.4 - Pianos - Os compradores.....	45
I.5 - Pianos - Os vendedores.....	59
I.6 - Piano x viola.....	67
I.7 - Piano e romantismo.....	74
Capítulo II - O pianismo do século XIX.....	84
II.1 - Pianismo de salão.....	85
II.2 - Pianismo de concerto.....	130
II.3 - Pianismo de salão versus Pianismo de concerto.....	159
Conclusão.....	173
Bibliografia.....	176
Anexos.....	185

## INTRODUÇÃO

Dentre as atividades relacionadas à vida musical no Brasil, o piano alcançou expressiva importância no gosto de ouvintes, compositores e intérpretes. Ainda hoje é possível perceber a intensidade com que se fixou entre nós o seu uso. Seja no repertório brasileiro criado para este instrumento, seja no enorme elenco de artistas nacionais que nele se especializaram, seja no hábito dos concertos e dos concursos, onde ganha lugar de destaque, seja brilhando *solo*, nos conjuntos, ou como acompanhador, seja na, assim chamada, música erudita ou na popular, nas salas de concertos, shows, gravações, até mesmo bares e restaurantes e, ainda resistindo, nas residências, é inegável sua penetração e aceitação.

Atualmente, com a grande difusão dos teclados, órgãos e sintetizadores eletrônicos, ouvimos, freqüentemente, falar de sua decadência, do fim do domínio do piano. No entanto, vários são os artistas que, alternadamente, se utilizam de instrumentos acústicos e eletrônicos e declaram seu inesgotado interesse, quando não sua predileção, pelas inigualáveis vibrações sonoras produzidas na madeira de sua caixa acústica.

Não é de nosso interesse adentrar questões intrínsecas à sua construção ou aos princípios físicos que regem a produção do som neste instrumento, cotejando-os com os

eletrônicos. Estamos mais atraídos pelos fenômenos sociais embutidos em seu aparente sucesso.

Nossa primeira inspiração para este estudo foi a leitura de dois ‘de Andrade’: o Mário<sup>1</sup> e o Ayres<sup>2</sup>. O primeiro referindo-se, num texto de 1939, à requintada escola pianística existente no Brasil já nas primeiras décadas do século XX, cujas expoentes foram Guiomar Novaes e Antonieta Rudge, a classifica de “excrecência social”, chamando a atenção para o descompasso entre as necessidades musicais e artísticas daquele momento, mais primárias e abrangentes, e o extremo desenvolvimento de uma arte talhada para a compreensão e deleite de uma elite para tal habilitada. Crítica esta, aliás, sempre atual. O segundo refere-se à vinda ao Rio de Janeiro, em 1855, do primeiro grande virtuoso estrangeiro, o célebre pianista Thalberg, rival de Liszt na Europa. De acordo com o autor, aquela visita serviu para modificar sensivelmente “o conceito em que era tido o piano entre nós”, mostrando “aos fluminenses da capital do Império do Brasil (...) que o piano era mais que um simples instrumento de salão.”

Enumeremos ainda as observações de Manuel de Araújo Porto Alegre, que chamava, em 1856, o Rio de Janeiro de “A Cidade dos Pianos”<sup>3</sup>. E, ainda em 1855, registrando a chegada do ilustre Thalberg, Henrique Cezar Múzio, que em crônica folhetinesca ressalta : “Não há palácio, casebre, ou choupana onde a um canto da peça principal não se arrume o precioso Erard ou o velho Broadwood de teclas amarelas e cordas desafinadas.No Rio de Janeiro todos tocam piano : mulheres, crianças, velhos e rapazes... No Rio de Janeiro há poucos professores e muitos amadores. Amadores do mau,

<sup>1</sup> Mário de Andrade.*Aspectos da Música Brasileira* (Belo Horizonte: Villa Rica editoras Reunidas Ltda.,1991), 12.

<sup>2</sup> Ayres de Andrade, “Um rival de Liszt no Rio de Janeiro”, *Revista Brasileira de Música*, Ano I (1962), n.1 : 27 a 50.

<sup>3</sup> Citado por Carlos Penteado Rezende, “Notas para uma história do piano no Brasil”, *Revista Brasileira de Cultura*.Ano II,n.6,29.

do extravagante, do absurdo; professores que sabem tudo , menos o que devem ensinar. Toda regra tem exceção e estas duas mais do que as outras. Mas o Rio de Janeiro é, de fato, a cidade pianista por excelência<sup>4</sup>.

Ora, essa aparente contradição entre a opinião de um estudioso da história da música no Brasil sobre a atividade pianística de alto nível em nosso país, segundo ele descasada de uma função sócio-cultural mais abrangente, e o registro da grande difusão, aceitação e interesse do público já quando da sua introdução no país coloca-nos num ponto de partida, em busca de elementos que subsidiem reflexões sobre o percurso desta prática em nossa terra.

Acreditamos que uma compreensão dessa trajetória possa vir a auxiliar na explicação do estado de coisas atual, no que tange à arte pianística. Neste momento, quando muitas vezes está em pauta a preocupação com o afastamento do público das salas de concerto, isolamento e dificuldade de comunicação por parte dos compositores, manutenção 'empoeirada' do repertório clássico-romântico , repetido 'ad nauseam' pelos sempre mesmos intérpretes em nossas salas, divisão música clássica x música popular, em detrimento de uma outra menos preconceituosa : instrumental x não instrumental, etc.

Achamos que um estudo sobre as origens de nossa tradição pianística, ao buscar um enfoque social, mais do que técnico, seja proveitoso ainda na explicitação das idéias que atuam nos bastidores de uma formação social e que se inscrevem indelevelmente nas formas de comunicação humanas , especificamente nas manifestações artísticas.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Citado por Ayres de Andrade. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo: 1808-1865. uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. 2 vols. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro. 1967, vol I, p. 232 .

<sup>5</sup> Ver Marilena Chãui, *O que é ideologia* , S.Paulo: edit.Brasiliense. 1985, p.20.



“A história da música é, antes de tudo, parte do vasto e incontrolável complexo que é a história (...) A música só pode existir na sociedade; não pode existir, como também não o pode uma peça, meramente como página impressa, pois ambas pressupõem executantes e ouvintes. Está pois, aberta a todas as influências que a sociedade pode exercer, bem como às mudanças nas crenças, hábitos e costumes sociais.

A história não é apenas um registro cronológico de fatos: é uma elucidação do passado através do presente e do presente através do passado.

A música, a menos que não passe de rabiscos casuais em sons, tem o seu lugar na história geral das idéias, pois sendo, de algum modo, intelectual e expressiva, é influenciada pelo que se faz no mundo, pelas crenças políticas e religiosas, pelos hábitos e costumes ou pela decadência deles: tem sua influência, talvez velada e sutil, no desenvolvimento das idéias fora da música. Em um certo sentido esse é o aspecto mais estimulante da história da música.”<sup>6</sup>

“(…) não há história econômica e social.. Há somente história, em sua unidade. A história que é, por definição, absolutamente social. Em minha opinião a história é o estudo cientificamente elaborado das várias atividades e das diversas criações dos homens de outros tempos, captadas em sua data, no marco de sociedades extremamente diferentes e, no entanto, comparáveis umas às outras (...).”<sup>7</sup>

As citações acima, de parentesco evidente, complementam-se no estabelecimento da direção norteadora da presente pesquisa. Raynor especificando o campo da música no todo maior das idéias alinha-se às propostas do grupo dos Annales<sup>8</sup>, sublinhadas por Lucien Febvre, da história como síntese das atividades do homem.

Esta nova história, que tem por objetivo final o estudo do homem em sociedade, toma em parceria as distintas ciências sociais, na interdisciplinaridade necessária à busca da perspectiva global e sintética, que animava os fundadores do movimento.

<sup>6</sup> Henry Rainor, *História social da música*, Rio de Janeiro: Zahar editores, 1981, 9, 13 e 14.

<sup>7</sup> Lucien Febvre, *Combates por la historia*, Barcelona: Ariel. 1970, 40.

<sup>8</sup> Grupo fundador da revista “Annales”, em 1929, que se reunia em torno de Lucien Febvre e Marc Bloch.

Para a consecução destes objetivos, deparamo-nos com o problema metodológico de como integrar os distintos níveis de análise: o da história da civilização material, da história do poder, ao da história das mentalidades (campo a que está afeto, ao menos mais evidentemente, nosso objeto de estudo), considerados analiticamente num primeiro momento.

George Duby propõe “lançar-se a história social em uma rota de convergência de uma história da civilização material e de uma das mentalidades coletivas”<sup>9</sup>. Para tal sugere três princípios metodológicos : 1) considerar o homem em sociedade o objeto final da pesquisa histórica (como já mencionado ) ; 2) dedicar-se a descobrir, no seio de uma globalidade, as articulações verdadeiras : vinculações entre o econômico, o político e o mental ; 3) levar em consideração o problema da duração, dos diferentes níveis de temporalidade que afetam a vida social, que se fazem sentir por movimentos de conjuntura e por outros, de estrutura, de ritmos mais lentos.

O objetivo precípuo do presente estudo concentra-se na introdução de uma nova prática pianística no Rio de Janeiro, em meados do século XIX, o que denominamos *pianismo de concerto*, caracterizada pelo enfoque solístico, de caráter virtuosístico, intimamente associada à estética romântica, heroicizadora da figura do artista. Trazida da Europa, no bojo de uma série de reformas e inovações culturais, chamadas por muitos intelectuais da época de “progresso cultural”, constantes do ideário burguês da elite brasileira, que tinha àquela altura o baronato do café e suas instituições como representantes mais importantes. Outro objetivo, qual seja, refazer a trajetória do piano no

---

<sup>9</sup> George Duby, “Les Sociétés médiévales. Une approche d'ensemble”, em *Annales E.S.C.*, jan/fev de 1971, p. 1 a 13.  
Citado por Ciro Flammarion Cardoso e Héctor Brignoli, *Os Métodos da História*, p.351 e 352.

Brasil, desde sua chegada até o advento do fenômeno acima referido surge, na verdade, como necessidade intrínseca e complementar para o tipo de análise a que nos propomos.

A prática referida foi se fixando, modificando aos poucos seu formato e conteúdo, e ao final do século XIX já aproxima-se muito do que identificamos nos dias de hoje como concerto público de piano . Ela coexistiu e, aos poucos, tendeu a suplantiar outra prática pianística, a que chamamos *pianismo de salão*, de objetivos artísticos e sociais diferentes, cujas manifestações mais características são as danças de salão (valsas, polcas, schottisch, quadrilhas, etc.), as modinhas e árias italianas e francesas, transcritas para piano ou piano e voz, de menor complexidade técnica, ouvidas nos saraus e teatros de então.

A vinda do pianista virtuose europeu Sigismond Thalberg ao Rio, em 1855, foi, na opinião de Ayres de Andrade, o marco inicial e definatório dessa nova tradição no Brasil.<sup>10</sup>

Dentro do espírito dos Annales, buscamos estudar o fenômeno à luz de dois olhares que se interpenetram : uma análise interpretativa, de base dialética , com vistas a inseri-lo na perspectiva da história social , levando em conta sua articulação com a estrutura da sociedade naquele momento. Por outro lado, tentaremos chegar a um modelo que, dando ao objeto de estudo o tratamento de fenômeno de comunicação, identifique os elementos constitucionais da mensagem estética dessa nova prática pianística, e como ela se relaciona com a criação musical do período.

O plano geral deste estudo está no cruzamento das duas abordagens citadas. No patamar mais genérico, ou melhor, no ângulo de visão mais amplo, utilizamos a semiologia da música, no enfoque desenvolvido por Nattiez<sup>11</sup>, que toma a cargo a especificidade da maneira pela qual a música se torna um fato simbólico para os que dela se utilizam : o

---

<sup>10</sup> Ayres de Andrade, op.cit.

<sup>11</sup> Jean Jacques Nattiez, *Fondements d'une Sémiologie de la Musique*, p.50 a 61 .

compositor, o intérprete, o ouvinte, o musicólogo, e divide este processo de simbolização em três polos : a mensagem musical, ela própria em sua realidade material - o nível 'neutro'; as estratégias de produção da mensagem - a dimensão da *poesis*, o nível 'poésico' (poiétique) ; e as estratégias de recepção da mensagem musical - a *estesia*, o nível 'estésico' (esthésique). O primeiro deles, caracteriza-se como um nível descritivo que serve de alicerce aos fenômenos de simbolização dos outros dois. De uma maneira simplificada, o nível neutro dá conta do instrumental técnico, da estrutura imanente da mensagem. As duas outras dimensões, uma relacionando-se com o contexto de criação da mensagem e a outra com o de recepção traem um aspecto histórico, que é aqui o que vai nos interessar. Os três níveis não são entidades isoladas; ao contrário, se comunicam entre si.

De qualquer maneira, ressaltamos que utilizaremos em nosso estudo, na verdade, uma simplificação desse modelo tripartite, cuja complexidade de relações está além de nossos objetivos.

Nossa pesquisa irá, basicamente, lidar com dois níveis : no primeiro capítulo exploramos o que se relaciona com o 'estésico', e no segundo o 'neutro'. Este último, num plano de visão mais estreito, mais particular, aborda o nosso objeto numa ótica sincrônica, que procuraremos articular com o aspecto histórico. Ele representa aqui o levantamento dos parâmetros de linguagem no pianismo de concerto no Rio de Janeiro, no século XIX, especialmente levando-se em consideração os contrastes com o pianismo de salão. Atemos não estritamente às técnicas de construção da mensagem musical e recursos interpretativos, mas incluímos aí o aspecto formal com que é tratado o evento - o concerto de piano no século passado - considerando assim também o seu delineamento de evento social.

No tratamento do nível 'estésico', o aspecto social assume o papel principal. A recepção da mensagem musical, no âmbito maior dos fenômenos de comunicação artísticos, projeta-se no lugar do gosto, das representações, das idéias de uma determinada sociedade, onde está fixado um modo de sociabilidade que, em última análise, traduz as relações estruturais da mesma. Nossa análise tenta garimpar a ideologia que se esconde por detrás do fenômeno em estudo.

Para tal, nos auxilia uma grande divisão da estrutura social brasileira do século XIX: na primeira metade, predomina a estrutura feudal<sup>12</sup>, fundamentada basicamente sobre o trabalho escravo e na agricultura especializada voltada para o mercado mundial, e na segunda metade, a partir dos movimentos de 1848, conforme o autor Ilmar Rohloff de Mattos<sup>13</sup>, se delineia claramente o modo de produção capitalista em nossa sociedade.

Esta divisão quer caracterizar os ciclos estruturais de duração mais lenta, a que nos referimos anteriormente e que vão perpassar nossa busca de determinações no campos dos eventos musicais pianísticos em foco. É a orientação em direção aos princípios preconizados por Duby, já abordados acima.

Para a primeira parte, pesquisamos fontes primárias no Arquivo Nacional e Biblioteca Nacional para estabelecer os preços dos primeiros pianos trazidos ao Brasil bem como para fazer o cotejamento desse valor com outros bens e valores referenciais auxiliares nas avaliações do padrão aquisitivo. Relações alfandegárias, livros de registros

<sup>12</sup> De acordo com a classificação das sociedades em relação à forma de propriedade dominante, proposta por Marx nos *Fundamentos para a contribuição à crítica da economia política*. Resumidamente: propriedade tribal, onde a família ampliada e hierarquizada, o clã, é a mônada estrutural; propriedade comunal, ou estatal, caracterizada como propriedade coletiva dos cidadãos ativos do Estado (Grécia, Roma); propriedade feudal ou estamental, onde a propriedade territorial é trabalhada pelos servos da gleba; e a propriedade privada capitalista, onde a divisão social do trabalho atinge seu ápice: proprietários x trabalhadores, trabalho material x trabalho espiritual, etc. Ver Marilena Chaui. op.cit.

<sup>13</sup> Ilmar Rohloff de Mattos. *O Tempo Saquarema*, p.95.

da Mordomia-mor da Casa Real e Imperial , despachos da Real Junta de Comércio , jornais e almanaques foram consultados, além da pesquisa bibliográfica.

A partir da pesquisa dos programas de concerto da segunda metade do século passado, do exame de partituras executadas nesses eventos , catálogos de editores e periódicos, fazemos, na segunda parte, um mapeamento do léxico característico do novo *significante*<sup>14</sup> , o pianismo de concerto, cotejando-o com a prática anterior. Além destas, as atas de fundação e estatutos de sociedades musicais constituem as fontes primárias pesquisadas.

A delimitação geográfica no Rio de Janeiro se apóia em dois aspectos : 1) a importância indiscutível desta cidade, sede da corte no século passado, centro político e social, difusora de novos hábitos e modismos, trazidos na maior parte juntamente com os bens materiais e as gentes, incluindo-se os escravos, nos inúmeros navios que em seu porto atracavam. 2) A facilidade de acesso às instituições depositárias dos arquivos e documentos consultados, a maioria delas aqui situadas.

---

<sup>14</sup> No sentido definido por Saussure no seu *Cours de Linguistique Générale* : *significante* X *significado* , como constituintes do signo, menor elemento constituinte de uma mensagem.

## CAPÍTULO I - Piano e Sociedade no século XIX

## I.1 - A corte portuguesa e os primeiros pianos no Brasil

A chegada da corte dos Bragança ao Rio de Janeiro, em 1808, fugindo da invasão napoleônica, foi responsável por uma série de inovações na vida social da Colônia. Uma delas foi a introdução dos pianos.

Não se registrou ainda com precisão a data em que o primeiro piano aportou em terras brasileiras. Mário de Andrade defende a tese de que o príncipe-regente D.João teria mandado vir para o palácio de S.Cristóvão “uns pianos ingleses que foram os primeiros do Brasil”<sup>1</sup>

As primeiras notícias em jornais, cartas e relatos de viajantes, que mencionam explicitamente o instrumento, datam desse período. Dentre esses, Henri Koster, em seus escritos ‘Voyages dans la Partie Septentrionale du Brésil, depuis 1809 jusqu’en 1815’, anota que observou no ano de 1809, em Olinda, tanto na Igreja, como no seio das famílias, “a presença cordial e benquista de pianos, tocados por senhoras e amadores”.<sup>2</sup>

Já a Gazeta do Rio de Janeiro, primeiro jornal impresso nesta cidade, que circulava em geral reproduzindo textos de jornais de Lisboa e Londres, informando sobre as festividades da corte, a vida de soberanos europeus, e a movimentação dos navios no porto do Rio, se encarregava de veicular os anúncios

“ Antonio José de Araújo, morador na rua do Alecrim, n.135, tem para vender hum Forte-piano, francês, de Erard ”.( GRJ - 25/7/1810 )

---

<sup>1</sup> Mário de Andrade. *Pequena história da Música* . p.158 .

<sup>2</sup> Paris.1818,p. 26,27 e 46. Citado por Carlos Penteado Rezende. *Notas para uma história do piano no Brasil* . p.20 .



“ Quem quizer comprar um excelente Piano forte de muito bom Author, fale com

Caetano Pirro, na rua de São Pedro, n.39 ” ( GRJ - 1/1/1812 )

“ Vende-se hum excelente Piano forte, vindo proximamente de Inglaterra : Quem o quizer comprar, dirija-se à loja de fazenda de José Teixeira dos Santos, na rua do Ouvidor, n.32, aonde se tratará do ajuste”. ( GRJ - 26/2/1812 )

“ Quem quiser comprar um bom piano forte, dirija-se à Travessa da Candelária n.18 onde poderá ver e ajustar com seu dono”. ( GRJ - 13/11/1816 ) <sup>3</sup>

Delso Renault <sup>4</sup> registra também o ano de 1810 como aquele em aparecem os primeiros anúncios do instrumento, que irá difundir-se em pouco tempo.

Já no ano de 1817 lêem-se anúncios de professores que se oferecem para o ensino do instrumento : <sup>5</sup>

“Madame Clementiny dá lições de música vocal, harpa, piano e língua francesa, na Rua São José, n.19 .” ( GRJ - 6/8/1817 )

Renault ressalta ainda o papel dos emigrados dos tempos da colônia, em especial no ensino da música e da dança que começam a fazer parte da educação formal. “Os colégios, na maioria, incluem e ministram este ensino como *ornamento* [ grifo nosso] de uma boa educação (...) . Nesta fase (...) [os emigrados] necessitados de ganhar a vida recorrem a tudo que lhes possa trazer sustento, oferecendo sua experiência nas atividades mais díspares : professor de línguas e harpa-piano ”. Assim sucedem-se os anúncios onde se encontra esta marca

---

<sup>3</sup> idem . p. 27 .

<sup>4</sup> Delso Renault. *O Rio antigo nos anúncios de jornais* . p.61 e 62 .

<sup>5</sup> idem. p. 61 .

“ No Largo da Lapa n.24, abrio-se hum Collegio de educação de meninas, onde se ensina a ler, escrever, contar, Grammatica Franceza e Ingleza; e a cozer, marcar, bordar de todas as qualidades, dança e música.” ( GRJ - 16/8/1817 )

Nas salas de música das residências suntuosas da cidade já se observam, então, os pianos. Assim é que Araújo Porto Alegre relata a fascinação de Sigismund Neukomm, o célebre músico austríaco, discípulo de Haydn, que aqui esteve entre 1816 e 1821, pela arte de improvisar *ao piano* [ grifo nosso] do Padre José Maurício Nunes Garcia, que freqüentava as reuniões musicais da casa do Marques de Santo Amaro.<sup>6</sup>

No ano de 1823, Maria Graham relata sua observação do piano do imperador, em um pequeno aposento do Palácio de S.Cristóvão.<sup>7</sup>

Mais reveladoras são as anotações de Spix e Martius, em ‘Viagens pelo Brasil’, referentes ao instrumento no Rio de Janeiro de 1817 : “o piano é um dos móveis mais raros e só se encontra nas casas dos abastados ” ( I,p.102 ) . Mencionados no texto já referido de Carlos Penteado Rezende, que manifesta-se contra esta observação, contrapondo argumento, aliás não comprovado, da facilidade de se encontrar pianos no Rio de Janeiro do início do séc.XIX .

De qualquer maneira, certo é que a Carta Régia de 28 de janeiro de 1808, que decretou a abertura dos portos teve como resultado um incremento comercial e um estímulo econômico facilmente medido pelos olhos de vários cronistas, que viram se amontoarem no cais da cidade pilhas de mercadorias inglesas, em especial depois do tratado de 1810, em que se lhes asseguravam as tarifas alfandegárias mais baixas: 15 % *ad*

<sup>6</sup> Citado por Wanderley Pinho, *Salões e Damas do segundo reinado* , p.26 .

<sup>7</sup> Carlos Penteado Rezende, *op.cit.*, p.26 .

*valorem* ( até 1844 ), para descontentamento até dos comerciantes portugueses, para cujas mercadorias as tarifas montavam a 16 % *ad valorem*.

Uma atividade importadora intensa seguiu-se à franquia dos portos. A presença da corte e seus fidalgos, a admissão de estrangeiros, antes proibida, os novos hábitos trazidos da Europa despertavam o consumo e com ele “o desperdício e o supérfluo numa sociedade carente e pobre”.<sup>8</sup>

“O mercado ficava inteiramente abarrotado, tão grande e inesperado foi o fluxo de manufaturas inglesas no Rio, logo em seguida à chegada do Príncipe Regente, que os aluguéis das casas para armazená-las elevaram-se vertiginosamente. A baía estava coalhada de navios e, em breve, a alfândega transbordou com o volume de mercadorias. Montes de ferragens e de pregos, peixe salgado, montanhas de queijo, chapéus, caixas de vidro, cerâmica, cordoalha, cervejas engarrafadas em barris, tintas, gomas, resinas, alcatrão, etc., achavam-se expostos não somente ao sol e à chuva mas à depredação geral.”<sup>9</sup>

...E pianos ingleses. O Reverendo R. Walsh reportou ter visto muitos desses empilhados na alfândega do Rio de Janeiro, em 1828 .<sup>10</sup>

O trânsito de entrada de navios, de diversas bandeiras, no porto do Rio de Janeiro, foi, para Hélio Vianna, que se baseia em informações anotadas de Luis Gonçalves dos Santos (Padre Perereca) em suas ‘Memórias para Servir à História do Reino do Brasil’, o seguinte :

<sup>8</sup> Alencar, Carpi e Ribeiro. *A História da Sociedade Brasileira* , p.93 .

<sup>9</sup> John Mawe, *Viagens pelo Interior do Brasil* , citado por Alencar, Carpi e Ribeiro, op.cit., p.93

<sup>10</sup> Carlos Penteado Rezende, op. cit., p.15

Tabela I-1 <sup>11</sup>

Anos	Nº de navios
1808	765 navios portugueses e 90 estrangeiros
1809	822 navios portugueses e 83 estrangeiros
1810	1214 navios portugueses e 122 estrangeiros

Os números do comércio exterior daqueles anos sinalizam o desequilíbrio das contas com desvantagem para a exportação, principalmente de açúcar, nas três primeiras décadas

Tabela I-2

Anos	Exportação	Importação
1812	1.233.000	770.000
1816	2.330.000	2.500.000
1822	4.030.000	4.590.000

Obs.: Em libras esterlinas-ouro. <sup>12</sup>

<sup>11</sup> Extraído de Hélio Viana, *História do Brasil*. São Paulo : Cia.Melhoramentos,1972. Citado por Regina Schlochauer, *A Presença do piano na vida carioca no século passado*. Tese de mestrado / USP. 1992 , p.54 .

<sup>12</sup> Caio Prado Júnior, *História Econômica do Brasil*, p.132 .

Como se vê, a fúria importadora provoca um desajustamento de balança comercial que, brevemente, obrigará o governo a contrair empréstimos externos, aliás ingleses, além de emitir moeda para sanar o déficit das contas internas, que explodiam face ao “complexo aparelhamento administrativo que o governo metropolitano traz consigo, que substituirá bruscamente, sem transição de qualquer espécie, a reduzida administração que até então existiu na colônia”<sup>13</sup>. É o quadro da inflação, essa tão indesejável e conhecida companheira dos brasileiros.

Como se tudo isso fosse pouco, o acordo celebrado entre Portugal e Inglaterra, em 1810, explicitava que o favor da reciprocidade de comércio excluía produtos de origem colonial, como café e o açúcar, que já eram produzidos em colônias inglesas. Apenas aos vinhos e azeites portugueses, ao algodão e aos paus de tinturaria, utilizados nas manufaturas inglesas, era permitido o ingresso no mercado inglês<sup>14</sup>. O que agravava o desequilíbrio da balança comercial, denunciando as condições leoninas da política imperialista britânica.

Caio Prado Júnior sublinha, por sua vez, o papel das transformações dos hábitos nesses desequilíbrios

“ A súbita transformação dos hábitos, a introdução de um conforto e luxo desconhecidos ainda na colônia e trazidos por estrangeiros e seus costumes, bem como pelo exemplo de uma corte (...) que todo mundo quer naturalmente imitar, desequilibrarão as finanças de certas classes da população que conformadas até então com a mediocridade da vida colonial, tomam-se subitamente de aspirações e sentem necessidades antes ignoradas embora estivessem muitas vezes mal preparadas para isto. A *vaidade* [grifo nosso], sobrepondo-se a quaisquer outras considerações, contará com um fator econômico de primeira ordem. Não serão poucos aqueles que se arruinarão na ânsia de se aproximarem da corte e nela figurarem, alcançarem títulos, condecorações e honrarias. Situação que o Rei, sempre com aperturas financeiras, não deixará de explorar largamente.”<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> idem, p. 137.

<sup>14</sup> Roberto C. Simonsen, *História Econômica do Brasil*, p. 396 e 397

<sup>15</sup> Caio Prado Júnior, op. cit., p. 137.

Mas é justamente essa abertura financeira, causada pelos enormes dispêndios exigidos pela estrutura administrativa metropolitana recém-instalada no Rio, a principal causa a explicar a contradição de um Estado absolutista, como o português, de economia mercantilista, ter adotado medida típica do liberalismo econômico, como a abertura dos portos. Assim, as taxas alfandegárias passaram a ser ao mesmo tempo a fonte financiadora da administração e o elemento com o qual a Coroa cedia às pressões dos ingleses por compensações comerciais pela aliança à casa de Bragança .

É neste quadro que se insere a introdução do caro instrumento musical no Brasil. É um artigo de luxo, sem nenhuma vinculação com as necessidades culturais e possibilidades econômicas da maioria da população da época.

A questão que tal fato nos suscita de imediato é a que coloca Carlos P. Rezende: “Que utilidade ou função social podiam ter pianos num vastíssimo país, essencialmente agrícola, de raros e rarefeitos núcleos urbanos, onde vegetavam em grande maioria analfabetos e ignorantes, cercados de negros, bichos e florestas ? ” <sup>16</sup>

Gilberto Freyre responde parcialmente : “ O piano inglês foi, decerto, uma das peças mais importantes com que o imperialismo britânico afirmou, aos olhos e ouvidos de brasileiros mal saídos de um longo período de isolamento quase chinês, sua superioridade técnica ou de indústria .” <sup>17</sup>

Vale aqui comentar a questão da reordenação do mercado mundial, crucial para o novo modelo econômico, inaugurado pela revolução industrial inglesa. A redefinição da economia mundial se dá face aos interesses das “Nações Civilizadas”, Inglaterra e França,

---

<sup>16</sup> Carlos P. Rezende, op.cit. , p. 15 .

<sup>17</sup> Gilberto Freyre, *Ingleses no Brasil*, p.220. Citado por Carlos P. Rezende, op.cit.,p.20 .

cujas revoluções - a Industrial e a Revolução Francesa - impõem a nova ordem burguesa. O capitalismo concorrencial, em seu processo de expansão determina a dominação do mercado externo. Assim, do final do século XVIII até meados do seguinte o capital inglês fixa seus interesses no continente americano, assegurando nestes mercados a ampliação de sua produção fabril; lançando mão, para tal, de acordos políticos que lhe asseguraram práticas monopolistas. O Brasil, em outro estágio de desenvolvimento econômico<sup>18</sup>, de cunho mercantilista, tem a apresentar neste mercado mundial uma única moeda - a de uma economia agrária especializada na produção de gêneros para este mesmo mercado - a forma plantagem, ou *plantation*, alicerçada no que em última análise estrutura a sociedade brasileira do período em foco : o trabalho escravo.

Em meados do século XIX, acontece a primeira grande reforma tarifária ampliando as receitas alfandegárias, aliviando a balança comercial, e se extingue o tráfico de escravo, liberando os recursos que promoverão, mais à frente, a entrada definitiva do Brasil na era do capitalismo - mudança de modelo estrutural a que se ligam resultados políticos, a proclamação da república; econômicos, com a inauguração da indústria brasileira; sociais, a nova classe burguesa - a aristocracia dos sobrados- fazendo o que Gilberto Freyre chama de “revolução urbana”; e culturais, com a introdução da estética romântica nas artes, à qual se alinha a importação do novo significante, objeto deste estudo, o pianismo de concerto.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> De acordo com as transformações das formas de propriedade e divisão social do trabalho expostas por Marx nos *Fundamentos para a contribuição à Crítica da Economia Política*. Citado por Marilena Chauí, *O que é Ideologia*, p.61 a 64.

<sup>19</sup> Ilmar Rohloff de Mattos, *O Tempo Saquarema*, em especial p.93 a 101. Caio Prado Júnior, op. cit., p.157 a 192. *Formação do Brasil Contemporâneo*, p.269 a 297. Gilberto Freyre, *Sobrados e Mucambos*, vol.1, p.46 a 48 e vol.2, p.585 a 586.

É nesse processo de substituição do paradigma estrutural da sociedade brasileira , que se estende do período colonial até o final do império, e suas irradiações e correspondências no campo da Cultura, em particular da Música, que reside o cerne de nossa busca neste capítulo.

Mas, não nos adiantemos. Voltemos ao momento da introdução dos pianos no país. Afinal, quem comprava tais instrumentos ? a que preço e porque ?



## I.2 - O PREÇO DOS PIANOS

Em nossas incursões no acervo do Arquivo Nacional localizamos um decreto régio, datado de 2/3/1829, que “manda cumprir a nova pauta geral das avaliações para o despacho de gêneros e mercadorias pela Alfândega desta Corte ”, onde consta uma relação de preços de instrumentos musicais importados da Europa , a serem taxados no seu ingresso no país.

De extrema importância é o fato de que, devido à variedade dos artigos arrolados, torna-se possível fazer um cotejamento dos valores envolvidos na compra de um destes instrumentos.

Faça-se o esclarecimento que os direitos alfandegários, a partir de 1828, de 15% sobre os bens importados de quaisquer proveniência, eram cobrados com base nos preços estipulados na pauta, e não de acordo com o valor corrente dos gêneros. Isto certamente nos traz alguma margem de erro na consideração destes preços <sup>20</sup>. Mesmo assim, eles sugerem uma média dos preços correntes dos instrumentos listados.

A lista é a seguinte :

---

<sup>20</sup> Roberto C. Simonsen, *História Econômica do Brasil* , p. 403

Tabela I-3

.....		
Instrumentos de Musica [sic]		
(...)		
Cordas para piano .....	encordoad.	6\$000
Bordões para piano .....	dúzia	1\$200
Cadernos de musica .....	cada meia folha	\$080
Cadernos vindo encadernados .....	pela encadern.	1\$000
Fortes pianos <sup>21</sup> .....	um	600\$000
Cravos grandes para tocar .....	um	80\$000
Cravos pequenos ou espinhetas .....	um	30\$000
(...)		
Clarinetas .....	uma	8\$000
“ com chaves de prata .....	uma	24\$000
Flautas de 3 canudos e uma chave .....	uma	1\$800
“ “ 4 “ e com mais chaves e bomba		
se a tiver .....	uma	12\$000
Flautins .....	dúzia	18\$000
(...)		
Orgãos volantes de 3 a 4 oitavas .....	um	200\$000

<sup>21</sup> Tanto o New Grove Dictionary of Musical Instruments [ London : Macmillan Press Limited, 1984 ], quanto o Diccionario Musical, de Raphael Coelho Machado [ Rio de Janeiro : Typographia Franceza, 1842 ] são unânimes em apontar que forte-piano significa o mesmo que pianoforte: ou seja, o piano atual.

Orgãos volantes de 4 a 6 oitavas .....	”	300\$000
Orgãos grandes de desarmar para Igreja .....	”	600\$000
Orgãos com instrumentos ditos ditos [idem,idem].....	”	800\$000
Pianos fortes .....	um	400\$000
Rabecões grandes [violoncelos] .....	um	40\$000
Rabecões pequenos .....	um	24\$000
Rabecas ordinárias .. .. .		6\$000
Rabecas finas .....	”	26\$000
Rabecas finas e em caixas .. .. .	”	30\$600
(...)		
Violões francezes .....	um	20\$000
Violas ordinarias .....	um	1\$600
Violas pequenas ou vulgarmente chamadas		
meias violas.....	um	1\$000
Violas grandes marchetadas .....	um	6\$400
Violas grandes marchetadas e envernizadas .....	”	9\$600
Trompas ordinarias .....	uma	18\$000
Triangulos de aço .....	um	2\$000 <sup>22</sup>

<sup>22</sup> Colecção das Leis do Império do Brazil, de 1829- Actos do Poder Executivo. Rio de Janeiro : Typographia Nacional, 1877, p.26,114 a 117 . Arquivo Nacional .

De qualquer modo, o *Jornal do Commercio*, no mesmo ano de 1829, traz, dentre diversos anúncios relacionados ao instrumento, o seguinte

“Cláudio, constructor de Pianos, rua Nova d’Ouvidor n.13, tem a honra de participar ao respeitável público que estabeleceo hum depósito de Piannos dos melhores authores, rua d’Ouvidor n.104, desde 300.000 réis até 1:500,000 . (JC, 13/7/1829)

Possuímos, também, tabelas de preços de pianos na praça de Londres, o principal centro de construção e comércio deste instrumento na Europa da primeira metade do século XIX.

A Londres do final do século XVIII em diante concentrou construtores de pianos imigrantes, vindos da Saxônia. Muitos dos quais ex-aprendizes de Gottfried Silbermann, que em Freiberg, por volta de 1725, iniciou a construção de pianos, seguindo as indicações de Cristofori, o inventor do mecanismo. Esse grupo encontra ali um mercado receptivo, uma audiência interessada e um centro de convergência de artistas, que ali experimentavam e estimulavam melhorias técnicas. Steibelt, Dussek, Hummel e Cramer, entre tantos, tocaram nos novos instrumentos de Broadwood em Londres. Clementi, sobretudo, ditava o novo estilo em sua execução e composições : proliferação de oitavas, pesados acordes e amplo espectro de matizamento expressivo. “Era naquela capital, mais do que em qualquer outra cidade, na virada do século XIX, onde construtores e pianistas impunham suas técnicas de construção, composição e performance sobre os outros, e imprimiam a imagem de um novo e excitante instrumento e experiência musical sobre o público.”<sup>23</sup>

Foi ali que Johann Cristoph Zumpe, do grupo de ex-aprendizes de Silbermann, no final do século XVIII, depois de um período como empregado de Shudi [ que será o

---

<sup>23</sup> Cyrill Ehrlich, *The Piano - A history*, p.12 a 21

fundador da famosa firma Broadwood, e o sogro deste ], funda seu próprio negócio, construindo e comercializando os “ pianos de mesa ” [ Square pianos. Ver ilustração ], que foram um sucesso de vendas por toda a Europa, divulgaram seu nome e o da técnica inglesa de construção de pianofortes. Eram chamados de “pianos anglais” nos outros países, e vendidos acima de 20 libras esterlinas.

Apesar do aspecto artesanal da construção dos pianos na Inglaterra, pois uma estrutura totalmente industrial em sua fabricação só foi possível por volta de 1844, os números de sua produção, já na década de 1850 eram notáveis. Apenas a firma Broadwood apresentava então uma produção anual de por volta de 2500 instrumentos, secundada por Collard, com 1500 instrumentos anuais, seguidos por oito outras firmas que fabricavam por ano aproximadamente de 300 a 500 pianos. São estas : Allison, Brinsmead, Challen, Chappell, Grover and Grover, Hopkinson, Kirkman e Pohlmann. Além destas outras 190 pequenas firmas eram capazes de colocar no mercado anual uma média de trinta pianos. Ao passo que Chickering, a maior empresa americana do ramo, fazia por volta de 1000 instrumentos por ano , Pleyel tinha produção similar, e Erard , estas duas últimas francesas, trabalhava com números menos ambiciosos.

O total da produção inglesa , em 1851, está estimado entre 15000 e 23000 instrumentos, dos quais 5 a 10% eram de cauda [ ‘grand’], uma igual proporção era de pianos de mesa [ ‘squares’], e o restante, 80 a 90%, verticais [ ‘uprights’].

As estimativas de vendas pelas médias de preço são as seguintes

Tabela I-4

<i>Tipos de piano</i>	<i>n.º de instrumentos</i>	<i>preço médio</i>	<i>total</i>
Cauda e cauda pequenos	1500	L 110	L 165000
de mesa	1500	L 60	L 90000
verticais de vários tipos	20000	L 35	L 700000
Total :			L 955000

Obs.: Valores em libras esterlinas .<sup>24</sup>

Os valores dos instrumentos de Broadwood, ao que tudo indica melhores e mais cotados, eram por toda a década de 1850 e a de 1860, os indicados abaixo. Em alguns casos sofriam elevações, quando da implantação de alguma melhoria.

Tabela I-5

Marca	Broadwood
<i>Tipo</i>	<i>Preço</i>
cauda	L 135
verticais	L 47 a L 84

<sup>24</sup> Cyrill Erhlich, op. cit. , p. 37 .

Tabela I-6

Marca	<b>Collard</b>
<i>Tipo</i>	<i>Preço</i>
semi-cottages [pequenos, quase como os cabinet]	<b>L 21</b>

Tabela I-7

Marca	<b>Hopkinson</b>
<i>Tipo</i>	<i>Preço</i>
Boudoir-cottages	a partir de <b>L 26</b>
piccolos [ pequenos verticais]	a partir de <b>L 26</b>
cauda	<b>L 135</b>

Outros preços , de pequenos e menos conhecidos fabricantes, anunciados no *The Musical World* :

Tabela I-8

<i>Tipo</i>	<i>Preço</i>
piccolos de 6 oitavas <sup>25</sup>	<b>L 42 a L 63</b>
cottages	<b>L 47 a L 73</b>
cabinets e meia-cauda [cerca de 6 pés de comp.]	<b>L 94 a L 116</b>
cauda inteira verticais	<b>L 126</b>

As ‘barganhas’, como eram anunciados os pianos mais baratos, cujos construtores ocupavam o final da lista do mercado dos fabricantes de pianos, apareciam nos jornais como ‘pianos para o povo’ pelos preços abaixo - os mais baixos da praça . Estes destinavam-se, em sua maior parte, a intermediários ou particulares da região rural. Dignas de serem citadas, neste caso, são as ‘pianettes’, pequenos pianos franceses, cujo construtor mais importante, por volta de 1843, Antoine Bord, conseguiu derrotar gradativamente o

<sup>25</sup> piccolos = pianos verticais pequenos, muito difundidos e imitados no início do séc.XIX. Na França eram chamados de ‘pianinos’. Ver figura .

cabinets [ gabinetes ] = pequeno piano vertical portátil, inventado por Hawkins. Ver figura .

cottages = o modelo básico do piano vertical, que tinha construção diferente dos de cauda. A ação de cima para baixo dos martelos, não bem sucedida nos de cauda, foi bem adaptada para os verticais, por Hawkins, na ação que passou a ser, na verdade, de trás para a frente. Nos pianos de cauda, a ação que se firmou foi a de baixo para cima, aproveitando a gravidade para o retorno dos martelos. Os cottages foram um sucesso comercial, principalmente entre a classe média, que dispunha de pouco espaço para instalar pianos em casa.

cauda verticais = tinham a caixa do tampo [a cauda] apenas invertida, posicionada para cima. Portanto, ocupavam menos espaço horizontalmente.

cabinets = pequeno piano vertical portátil, inventado por Hawkins. Ver figura nos anexos.



preconceito do mercado inglês contra os pianos da França, chegando a produzir acima de 4000 instrumentos por ano na década de 1880.

Tabela I-9

<i>Fabricante / Marca</i>	<i>Tipo / Modelo</i>	<i>Preço</i>
<b>John C.Jones</b>	piano popular	<b>L 21 a L 21 sh.5</b>
<b>James Stewart</b>	cauda verticais e verticais	<b>L 20 e L 10</b>
<b>Harrison</b>	piano piccolo ‘utilitário para boudoir’ [usava apenas 1 corda para cada nota ao invés das 2 ou 3 usuais]	? [ sem menção de preço, apesar de incluído entre as ‘great bargains’ ]
<b>Antoine Bord</b>	pianette	? [ apenas indicação ‘in the lower price range ]

Obs.: L = libras esterlinas

sh. = shillings [ L 1 = sh. 20 ]<sup>26</sup>

As evidências, no entanto, são de que nenhum desses instrumentos apresentavam qualidade satisfatória. Isto se deduz tanto dos poucos exemplares que sobreviveram até nossos dias, quanto da opinião confusa e conflitante da época.

O que ficava patente, algumas vezes evidente na opinião coetânea, era de que lamentavelmente nada poderia fazer daquele um instrumento barato, sendo o seu

<sup>26</sup> Todas as informações acima sobre preços de pianos em Londres , em meados do século XIX, foram extraídas de Cyrill Ehrlich, op.cit., p. 39 e 40.

mecanismo considerado “muito intrincado e delicado para esperarmos oferecer pianos para milhões”<sup>27</sup>.

Em 1851, bons pianos ainda eram mercadorias de luxo, pois eram produzidos artesanalmente. Apesar da divisão do trabalho na linha de montagem adotada por Broadwood, que lhe permitia atingir números expressivos de unidades produzidas anualmente. Um dos grandes problemas era o ainda pequeno índice de automatização, proporcionada pelas máquinas. O uso de maquinária para a parte de marcenaria na construção de pianos só se iniciou, na Inglaterra, na segunda metade do século passado. Somente com a mecanização e o uso de metal, dois fatores fundamentais para a massificação da produção, é que foi possível o barateamento dos custos, e consequentemente dos preços. De qualquer maneira, deve-se mencionar que em 1854 foi observado, por um comitê visitante inglês, o uso, nos Estados Unidos da América, de máquinas a vapor e maquinária aplicada à produção das partes de pianos e harmônios [provavelmente na firma Chickering, de maior renome à época]<sup>28</sup>.

Os negociantes intermediários destes instrumentos praticavam lucros bem elevados. Na Inglaterra, no período citado, iam de 40 a 120 % aproximadamente. Além disto, conseguiam obter prazos de pagamento extremamente favoráveis, tornando o negócio ainda mais rentável.

Como vimos, em 1829, eram vendidos pianos na cidade do Rio de Janeiro por preços que variavam aproximadamente entre 300\$000 e 1: 500\$000. Aparentemente estes preços mantiveram-se pouco alterados, pois localizamos registros de preços em 1853: o futuro barão de Almeida Lima adquiriu, nessa cidade, um piano para o aprendizado de sua

---

<sup>27</sup> *idem*, p.41

<sup>28</sup> *ibidem*, p.38.

sobrinha com um professor de renome em São Paulo, mestre Serafím. Pagou pelo mesmo o valor de 350\$000 [ o que nos faz supor que não seria um de cauda ] , desembolsando ainda pelo frete as quantias de 26\$000, a parte marítima do Rio a Santos, e 150\$000 pelo transporte terrestre até Capivari, onde residia<sup>29</sup>. O que também demonstra o alto custo do transportes pelas estradas difíceis de então.

Mais tarde, em 1864, José de Alencar, ao casar-se com D.Georgina Augusta Cochrane, recebe, como presente de casamento ao casal, “um piano europeu no valor de 1:200\$000” (...) e um faqueiro custa 100\$000 [dado curioso que auxilia na avaliação dos valores envolvidos]”<sup>30</sup>

As práticas de altas margens de lucro nesse negócio podem ser constatadas também aqui no Brasil, se compararmos os preços pelos quais eram negociados no mercado londrino, com aqueles pelos quais eram aqui vendidos, isso sem levar em consideração as vantagens eventuais como descontos e prazos de pagamento dilatados para os negócios por atacado.

Vejamos :

Tomemos, a grosso modo, como limites extremos da faixa de preços dos pianos no Brasil : 300\$000 a 1:500\$000. Transformando os preços de fábrica, em libras esterlinas, para réis ao câmbio da época ( ver tabela de conversão nos anexos ) podemos ter uma idéia das margens de lucro praticadas então. Em 1851, temos 1\$000 = 29,1 pence ( 1 penny =

<sup>29</sup> Carlos Pentecado de Rezende, *Cronologia Musical de São Paulo, (1800-1870)*, separata do 2º volume de “*São Paulo em Quatro Séculos*”. S. Paulo : Instituto de História e Geografia de S. Paulo. 1954, p.234. Citado por Maria Francisca Paez Junqueira, em *Escola de Música de Luigi Chiffarelli*, tese de doutorado, S. Paulo, Mackenzie, 1982, p.6 .

<sup>30</sup> Raimundo de Menezes, *José de Alencar*. São Paulo: Liv. Martins editora, 1965, p.219 e 338. Citado por Carlos P. Rezende, *Notas para uma História do Piano no Brasil*, p.30 .

1/100 da libra esterlina ) , logo 1 libra = 3\$436. Portanto, tomando os preços de Broadwood mostrados acima, teremos :

Tabela I-10

pianos verticais	<b>161\$000 a 288\$624</b>
pianos de cauda	<b>463\$860</b>

Isto significa , pelo menos, uma lucratividade de :

Tabela I-11

pianos verticais	<b>4% até 86%</b>
pianos de cauda	<b>225 %</b>

Nos dois casos citados acima, devemos levar ainda em consideração a inflação média aproximada ( pelos valores da tabela mencionada ) de 2 %, entre 1851 e 1853, e de 8,2 %, entre 1851 e 1864, para avaliarmos com mais correção.

Como se vê era um bom negócio o comércio de pianos no século passado. Deve-se imaginar que os comerciantes, naturalmente, faziam opção pelos instrumentos que proporcionavam maior retorno de lucro, seja através das condições de pagamento negociadas com as firmas produtoras, seja pela relação custo/apelo comercial da marca (aqui se incluem a tradição e respeitabilidade do nome junto ao mercado, durabilidade e condições de adaptabilidade ao clima dos trópicos, que elevavam o valor de venda no Brasil).

Outras práticas da Inglaterra se tornaram comuns aqui, para aumentar as vendas do instrumento, como se pode depreender dos anúncios nos jornais cariocas da época. As

comissões, dadas a professores que apresentavam compradores; anúncios de instrumentos de segunda mão mais baratos, que na verdade eram de primeira mão, porém de marcas menos respeitadas e qualidade inferior; anúncios de leilão de ocasião, para renovação de estoque ou por motivo de viagem; instrumentos usados em perfeito estado, sempre de viúvas ou famílias deixando o país.<sup>31</sup> Ao lado disso, a ignorância do consumidor e a quase ausência de uma assistência desinteressada que servisse de guia na aquisição do instrumento deram ensejo a muita fraude, contra as quais os bons comerciantes tentavam apresentar garantias ao cliente. Alguns exemplos :

“Pianos Inglezes - No armazém e sobrado da rua dos Ourives n.61 - Honório Frion, fornecedor da casa Imperial, recebeu pelos últimos navios de Londres um grande sortimento de pianos inglezes, fabricados expressamente para este paiz, dos afamados autores Towns e Packer, de transposição [ ? ], e Collard e Collard, *legítimos*, o que poderá *provar por um certificado assignado pelos mesmos fabricantes* [ grifo nosso ], os quaes pianos ***vende a prazo*** [ grifo nosso ], e com toda a garantia que o comprador exigir.

N.B. O annunciante, tendo de fazer uma viagem á Europa, faz um grande abatimento nos preços .” ( Jornal do Commercio - 31/8/1850 - p.3)

“Pianos de Erard - S. e P. Erard vêem-se na obrigação de acautelar ao respeitável público desta Côrte contra o abuso que se faz do seu nome para vender pianos; e declaram que elles não mandão estes instrumentos senão ao seu deposito da rua do Ouvidor n.84, e outrosim que nenhum é legitimo que não fôr acompanhado com umas medalhas da exposição de Londres e de um certificado por elles mesmos assignados.” (Correio Mercantil - 4/1/1855 - p.4 )

---

<sup>31</sup> *ibidem*, p.43.

“Pianos de Erard - único deposito, na rua do Ouvidor n.66, sobrado - Os legítimos pianos deste grande autor não se vendem senão nesta casa, e cada um delles está *afiançado pelo certificado assignado pelo proprio autor* [ grifo nosso ] , que se entrega ao comprador.

Todos os pianos de Erard vendidos sem aquelle certificado, desde o 1º de maio de 1848, são falsificados.” ( Jornal do Commercio - 8/7/1850 - p.2 )

“Chegarão à rua dos Pescadores n.40, pelo ultimo navio de Londres, os *verdadeiros* pianos-fortes de John Broadwood e Sons ( não como se tem annuciado alguns serem do fabrico dos ditos autores, para enganar o publico, sem terem o menor merecimento em comparação daquelles ). Entre elles ha alguns muito elegantes e de superior construção.” ( Jornal do Commercio - 22/11/1837 - p.4 )

Assim é que alguns anúncios muito abaixo da tabela parecem suspeitos :

“Vende-se, na rua nova do Ouvidor n.1, hum piano de Broadwood, de 5 ½ oitavas, em muito bom estado, pelo modico preço de 140\$ réis.” [ i.é, 140\$000, ou 140.000 réis ] (Jornal do Commercio - 6/10/1837 - p.4 )

Pela metade do século passado já observamos, com alguma frequência, a oferta de vendas a prazo para o consumidor, o que de alguma forma contribuiu para facilitar a aquisição destes bens pelos menos endinheirados ( veja anúncio acima também). Alugar pianos ou trocá-los são outras opções oferecidas ao interessado

“PIANOS INGLEZES - Legítimos dos grandes autores COLLARD E COLLARD - Estes brilhantes e modernos pianos *de repetição* [ grifo nosso; devem referir-se ao mecanismo de repetição ] achão-se a venda em casa de João Pedro Vogeley, rua do Hospício n.161, onde se vendem *sobre fiança* [ grifo nosso ]. O vendedor recebe em troca todas as qualidades de pianos, afina e concerta-os com toda a perfeição. Na mesma existem

fortes-pianos ingleses, em segunda mão, por preço comodo, e também os aluga.” ( Jornal de Commercio - 5/7/1850 - p.4 )

“Eduardo e Henrique Laemmert [ os também editores do famoso Almanaque Laemmert ], rua da Quitanda,77, com a mais variada escolha de musica dos melhores autores para todos os instrumentos. Na mesma *casa se alugão Pianos de 6 oitavas* [ grifo nosso ] e de excellentes vozes, por mezes e por noites.” ( Almanak Laemmert - ano 1848 - p.388 )

“Grande Armazem de Pianos e Musica dirigido por Schmidt Irm., rua dos Ourives n.43 - Neste vasto estabelecimento se encontra sempre por commodos preços uma variada escolha de Pianos de cauda, mesa, armario, & c., fabricados pelos melhores autores da Inglaterra e outros paizes. São sobretudo recommendaveis os famosos PIANOS DE COLLARD, cujo deposito existe na sua casa, achando-se por isso habilitado a vendê-los *pelo preço da fabrica em Londres* [ grifo nosso ], conforme a factura original. Na mesma casa se encontrão Pianos em segunda mão, alugão-se, trocã-se, e concertão-se Pianos, e se achão excellentes instrumentos para Musica Militar, e Orchestra; assim como a mais moderna musica para todos os Instrumentos, e tudo o que diz respeito a esta arte.” ( Almanak Laemmert - 1848 - p.389 )

“Rua da Ajuda, Loja 16, e sobrado, 25 - Neste antigo e acreditado estabelecimento ha sempre um rico sortimento de pianos de mesa e de gabinete, dos melhores autores de Londres, inclusive os de Collard e os do incomparavel Erard, que se dão por preços commodos, acompanhados de lindos moxos e mais pertences, e sendo para fóra da côrte, *encaixotados á prova d'água* [grifo nosso]. A casa recebe pianos usados em troca e responsabiliza-se pela boa afinação,construcção e legitimidade dos seus instrumentos.

Tambem ha harmonicas, musicas modernas, pianos de segunda mão, moxos, & c. ”

“(Almanak Laemmert - 1848 - p.389 )

A sequência de anúncios abaixo ilustra bem algumas das técnicas dos comerciantes que ressaltamos acima

“Frion e Raphael - 61 Rua dos Ourives 61 - Pianos Inglezes - Broudeuwood e Filhos [sic] - Collard e Collard - Roberto Wornum - Charles Codby - Allison e Allison - Ennever e C. - Henri Herz - Tons e C. - Fôrmas de cauda, meia cauda, gabinete, meio armario, repetidores, transpositores, portateis , todos das mais bellas madeiras que existem, fabricados particularmente para este clima. Neste magnifico deposito de pianos encontra-se tudo quanto se pode desejar, quer na qualidade dos instrumentos, quer nos preços razoaveis, etc.

61 Rua dos Ourives 61.”

’ ( Jornal do Commercio - 9/1/1855 - p.3 )

Dois meses depois já anunciam mais facilidades para a aquisição dessas mercadorias :

“Pianos Inglezes - 61 Rua dos Ourives 61 - Os amadores encontrarão nesta casa o mais brilhante e variado deposito que jamais existio nesta côrte; preços razoaveis por serem recebidos diretamente de Londres, como o provão os manifestos dos seguintes navios . entrados de 1851 a 1855 : Agnes 4, Londer Cilland 6, Marie Key 6, Catharine 19, Brothers 13, Harrieth 5, Daphne 5, Nautilus 6, Attila 3, Jurgen Rahlff 9, Jenny Jones 10. Total 86 pianos.

Além da prova incontestável de sua legitimidade, os annunciantes offerecem todas as garantias exigidas quanto a qualidade superior dos instrumentos.



N.B. Tendo ainda na alfandega grande porção, vendem muito em conta para o commercio e para a reexportação.

-Frion e Raphael-Tambem vendem a prazos e recebem em troca pianos usados.”

( J.C.- 27/3/1855 )

Três meses depois, novo anúncio, traindo uma certa ansiedade, e deixando entrever dificuldades de liquidez em seu caixa :

“Pianos. Grande Leilão na Quinta-feira 21 do corrente, ás 10 e meia horas, Frion e Raphael, precisando desembaraçar o seu estabelecimento para reparos indispensaveis resolverão vender em leilão todos os pianos ali existentes, de cauda, meia cauda, mesa, gabinete, pan`ergão, harmonicas, mochos, guarda-musicas, etc.

Esta excellente occasião deve ser aproveitada por aquellas pessoas que desejarem possuir por modico preço instrumentos afiançados, e cujas qualidades um catalogo avulso melhor indicará. - 61 Rua dos Ourives 61 -.”

( J.C. - 21/6/1855 - p.4 )

A disposição desses anúncios nos jornais, nas seções onde uma miscelânea de artigos era oferecida, traz, muitas vezes, a oportunidade de uma comparação com os preços de uma outra mercadoria mais cobiçada, elemento estrutural da economia brasileira do século passado , o escravo.

O Jornal do Commercio, de 3/12/1829, traz na página 3, sugestivamente bem próximas [ anúncios nº 10 e nº 14 ], as seguintes ofertas :

“Quem quizer comprar hum piano forte, de Author John Broadnsood [Broadwood] & Sons, com pouco uso, dirija-se a rua da Quitanda n.155.” [sem preço]

“Na rua da Prainha n.108, tem para vender os escravos seguintes : hum preto Marinheiro, que sabe governar, e que se dá pelo modico preço de 250\$000; hum molecote de excellente figura por 350\$000; huma mocamba bonita e bem procedida, e outra pequena com muitos bons princípios de cortesia; e duas pretas novas, muito corpulentas, próprias para lavadeiras, ou roça.”

A tabela abaixo dá uma idéia geral dos preços da mão-de-obra escrava. Apesar do levantamento referir-se ao estado da Bahia, os limites de preço não são muito diferentes no Rio de Janeiro, no período que vai até a extinção legal do tráfico, em 1850, quando se verifica um inflacionamento dos preços.

Tabela I-12

**Preços Mínimo e Máximo da mão-de-obra escrava na Bahia <sup>32</sup>**  
**1820 - 1888 ( em réis )**

Anos	Preço mínimo		Preço máximo		Média	
	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens	Mulheres	Homens
1820	10000	15000	550000	700000	270000	347500
1830	30000	20000	500000	600000	235000	290000
1840	20000	10000	880000	1200000	430000	595000
1850	33000	30000	900000	1100000	438500	585000
1860	40000	50000	2000000	2500000	980000	1225000
1870	50000	40000	2000000	2500000	975000	1230000
1870	50000	100000	1100000	1800000	545000	850000
1888	50000	200000	600000	900000	275000	350000

<sup>32</sup> Extraído de Kátia M. de Queirós Mattoso. *Ser escravo no Brasil* , p. 96

Há que se considerar semelhanças e diferenças entre a posse das duas mercadorias :

1. O investimento em mão-de-obra escrava tinha, via-de-regra, como aliás os anúncios denunciavam, objetivos utilitaristas e/ou de retorno financeiro. O mesmo não se pode dizer dos pianos, que aqui chegavam na avalanche de novidades estéticas importadas do continente europeu juntamente com a corte portuguesa .

2. A propriedade escrava era indicativo de posição social superior. O mesmo se dava com o piano, que desde cedo constituiu sinal de distinção social, como fica claro nos testemunhos dos viajantes estrangeiros.

3. O piano estava, evidentemente, destinado a atividades de lazer e educação. Só por volta da década de 1830, com a fixação, no Brasil, de apreciável número de professores estrangeiros de piano, é que a atividade começou a apresentar organização como fonte de renda profissional.

Concluindo, o piano representava aqui, ao menos na primeira metade do século XIX, um não desprezível investimento de capital. Sua faixa de preço equiparava-se à de um bem produtivo extremamente importante para a economia da época, o escravo. Portanto, a aquisição de tal mercadoria, sem fins de produção, para uma sociedade limitada economicamente, sinaliza , sem dubiedade, um desejo expresso, de seus compradores, em possuir esta novidade e última palavra musical, acompanhando a moda e o desenvolvimento técnico europeus, com o fim único de lazer. Um investimento como este só estava acessível à classe mais abastada.

### I.3 - PIANOS - MARCA DE DISTINÇÃO SOCIAL

“(...) o piano não era apenas o príncipe dos instrumentos (...). Em sua época de ouro tornou-se o centro doméstico de entretenimento, de educação musical e, não menos, uma posse bem cobiçada, reconhecido como uma altamente respeitável peça de mobília, símbolo de concorrência e conquista sociais, ao alcance de um crescente círculo de ansiosos compradores (...)”

Esta característica de símbolo de ‘status’ social é desenvolvida por Cyrill Ehrlich, no texto citado <sup>33</sup>. As observações referem-se à Inglaterra vitoriana, por volta de 1850, mas guardadas as devidas proporções, este é um aspecto que se ligará fortemente à trajetória deste instrumento também em nosso país. Inserindo-se rapidamente no rol dos hábitos da elite, que o explora e o elege como centro de muitas de suas reuniões sociais : os saraus e os bailes, onde vai se eternizar como principal instrumento acompanhador nas árias de ópera italiana; nas danças, principalmente as novidades da metade do século, como a valsa vienense, a polca, a mazurka, e o schottisch; e nas apresentações de amadores, e em alguns casos de convidados profissionais, onde se ouviam, no mais das vezes, transcrições para piano de árias famosas, ou fantasias e rapsódias sobre temas de ópera.

As palavras de Wanderley Pinho resumem bem o espírito que animava tais reuniões, por volta de 1840 : “ a dança absorvia então, com a música e o teatro, a alta sociedade” <sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Cyrill Ehrlich, op.cit., p.9 a 46

<sup>34</sup> Wanderley Pinho, op. cit., p. 121 .

A classe social colada abaixo desta elite não estava imune às novidades e tendia a reproduzi-las, aumentando a escala e consequentemente o alcance da nova mentalidade de uma sociedade que se urbanizava. Nas palavras de Gilberto Freyre -

“ A valorização social começara a fazer-se em volta de outros elementos : em torno da Europa (...) burguesa, donde nos foram chegando novos estilos de vida, contrários aos rurais e mesmo aos patriarcais : o chá, o governo de gabinete, a cerveja inglesa, a botina Clark, o biscoito de lata, (...) *o piano inglês* [grifo nosso] . Também roupa de homem menos colorida e mais cinzenta; *maior gosto pelo teatro* [grifo nosso], que foi substituindo a Igreja (...) E todos esses novos valores foram tornando-se insígnias de mando de uma nova aristocracia : a dos sobrados. De uma nova nobreza : a dos doutores e bacharéis talvez mais que a dos negociantes ou industriais. De uma nova casta : a dos senhores de escravo e mesmo de terras . (...) e a burguesia mais nova das cidades, cujos filhos se bacharelavam na Europa. Filhos ou netos de ‘mascates’ .” <sup>35</sup>

É evidente que, desde sua introdução, o piano estava ligada ao teatro lírico. Seu repertório inicial aqui estava intimamente associado à música de ópera. Teremos oportunidade no próximo capítulo de estudar mais de perto os catálogos e periódicos publicados nesta cidade, onde fica patente esta forte ligação.

As temporadas de ópera iniciadas em 1814, no recém-inaugurado Real Teatro S.João, interrompem-se em 1824 com um incêndio. Retomadas em 1826, com a reabertura do teatro, agora Imperial Teatro S.Pedro de Alcântara, vão prosseguir até 1831. De 1832 a 1843 cria-se um vácuo, e nenhuma ópera é encenada no Rio de Janeiro. A partir de 1844, inicia-se entretanto nova fase para o teatro lírico na cidade, levando este gênero de espetáculo a conquistar definitivamente o gosto musical da capital do império.

A cada nova estréia , dividiam-se partidos que defendiam esta ou aquela prima-dona, as editoras lançavam transcrições para piano ou piano e canto das árias mais

<sup>35</sup> Gilberto Freyre, *Sobrados e Mucambos* , vol II, p. 394 e 574 .

apreciadas, os jornais abriam espaço para apaixonadas discussões estéticas envolvendo os espetáculos, em especial nas seções de cartas de leitores.

Já na metade de século, tudo leva a que se declare “como os hábitos da ‘boa sociedade’ fluminense haviam mudado ! Os saraus já não tinham a importância de outrora. As famílias preferiam freqüentar os bailes, as festas e os teatros São Pedro de Alcântara e Lírico, onde aplaudiam as representações de João Caetano e as companhias italianas de ópera. A ‘boa sociedade’ estava cada vez mais próxima das ‘nações civilizadas’. O Jornal de Commercio, o Correio Mercantil e o Diário do Rio de Janeiro não apenas traziam notícias da província, mas também da Europa. Desde 1850, um linha regular de vapores unia o Brasil à Grã-Bretanha, no ano seguinte foi inaugurado o serviço de transporte de malas do correio britânico para o Brasil.”<sup>36</sup>

Ou nos dizeres do Marques de Abrantes, no ano de 1857 : “(...) Estamos a braços com uma nova epidemia - a de concertos e benefícios<sup>37</sup> : rara é a semana em que não haja dois pelo menos.”<sup>38</sup>

O piano, junto com a ópera e o teatro dramático, os bailes os jogos e representações teatrais particulares amadoras<sup>39</sup>, tornou-se moda.

<sup>36</sup> Ilmar Rohloff de Mattos e Márcia de Almeida Gonçalves, *O Império da Boa Sociedade - A Consolidação do Estado Imperial brasileiro*, p. 80.

<sup>37</sup> Os benefícios eram concertos organizados com o intuito de angariar para um certo artista o lucro de um espetáculo. Outros convidados se apresentavam juntamente com o beneficiado, e assim trocavam favores. Muitas vezes estes artistas requeriam junto a autoridade municipal competente a isenção do imposto sobre espetáculo, no valor de 5% sobre a renda do mesmo, o que nestes casos era fácil conceder.

<sup>38</sup> Carta do Marques de A brantes ao Barão de Cotegipe, de 10/11/1857. Citada por Wanderley Pinho, op.cit., p.340

<sup>39</sup> Na alta sociedade, por volta da metade do século XIX, surge um acentuado gosto pelas representações de pequenos dramas e comédias em família, além dos provérbios representados, para serem adivinhados. Mesmo no Paço de S.Cristóvão esta moda européia não faltou : as peças sempre francesas eram ali escolhidas no pequeno livro - *Théâtre des Petits Chateaux*. Esta novidade vinha da corte francesa de Napoleão III. onde no palácio de Compiègne a Imperatriz Eugênia promovia representações amadoras para a diversão de comédias francesas. No Brasil, a imitação não demorou muito a acontecer, inclusive do repertório.

Wanderley Pinho capta muito daquela atmosfera da vida social da corte onde mesmo o lazer e a diversão cumpriam dupla função, sendo delas a principal a de emoldurar, ou melhor demonstrar a configuração de um mundo de uma classe social dominante, que não perdia qualquer oportunidade para se prediar como detentora de uma superioridade ‘natural’. Assim, elegância, diversão, política, teatro, danças, canto, música, vestidos,...modas, são apresentadas pelo autor numa certa promiscuidade, fazendo a cena onde se movimentam os personagens daquela sociedade e seus interesses .

“Dançava-se muito, dançava-se sempre, mas a azáfama social da Côrte era de maio a setembro com as câmaras abertas. Essa era a quadra do ano a mais divertida, afirmava um cronista - “ os nobres representantes da nação são sem dúvida os homens mais amáveis deste mundo. Os passeios, os jantares, os bailes improvisam-se de toda a parte à sua chegada...onde eles vão está tudo alegre e contente”. ”

“(…) Os *augustos e digníssimos* levam às festas um tom de solenidade e emulação muito apreciáveis pelas modistas (...) O corpo legislativo assim como faz luz para o mundo político, não o faz menos para o mundo elegante.”

“Tanto nos saraus como nas corridas do Prado Fluminense, nas regatas de Botafogo como nos passeios em barca, ou nos jantares do Jardim Botânico, ou nas excursões a cavalo à Tijuca, esse domínio [ dos *leões*<sup>40</sup> do norte - os deputados dos estados do norte e nordeste que adquiriram grande expressão na câmara e no executivo ] se afirmava absoluto, fechado, completo - mesmo nas displicências dos que de tarde estacionavam no Desmarais ou no Wallerstein e, entre o cavaquear de política e de letras, colhiam das passantes da Rua do Ouvidor algum olhar furtivo ou algum sorriso adejante - Maciel Monteiro, Sinimbu, Tosta, Rêgo Barros, Ferraz, Zacarias, Pias Barreto ; Boa-Vista, Carvalho Moreira, Wanderley [ futuro Barão de Cotegipe , que chefiou gabinete no governo de D.Pedro II ]... ”<sup>41</sup>

E ainda referindo-se aos famosos salões do Barão de Cotegipe, ministro do gabinete Caxias, que em 1876 fixa residência em palacete à rua Senador Vergueiro n.9, antigo endereço da embaixada argentina. Suas salas se abriam sempre às quintas-feiras para os

<sup>40</sup> Leões era a gíria da 2ª metade do séc. XIX, no Rio, que se referia à pessoa que obteve alguma celebridade, por qualquer motivo e, por isso, torna-se alvo de curiosidade social. Homens que por sua elegância e posição obtêm sucesso, especialmente entre as mulheres. Conforme informação de Baptista Siqueira, *Ficção e Música*, p. 162.

<sup>41</sup> Wanderley Pinho, op.cit., p. 122 e 123 .



saraus onde se alternavam a dança, a música, a poesia e a palestra. Ali cantaram as mais lindas vozes nacionais e de visitantes estrangeiros, tocaram famosos instrumentistas, entre os quais o violoncelista Bottesini, o harpista Lebano, e o pianista Artur Napoleão, os violinistas White e Kinsman Benjamin : “não havia fronteiras políticas e, se a casa de Cotejipe era o centro social dos conservadores, não se sentiam mal muitos liberais na convivência dessa fina sociedade”<sup>42</sup>.

Atentemos ainda para o aspecto de que o piano, por uma conexão original com a classe alta, foi adquirindo, metonimicamente, como peça de mobília, um estatuto de nobreza, passando a ser também sinal de dignificação de uma casa a existência de um destes em uma de suas salas. Isto podia ser notado a até não muito tempo atrás, quando ainda se ouvia de pessoas mais simples, comentando sobre outras, mais bem situadas socialmente : “...são gente bem.Têm até piano !”<sup>43</sup>

Na metade do século passado, o jornal londrino *Pall Mall Gazette* anunciava que o piano estava em voga, “estilo numa mansão da cidade, respeitabilidade num ‘cottage’ afastado, uma ou outra pedem um piano”. O mesmo valia para o Rio de Janeiro .

Finalizando, poderíamos aqui pensar a imagem do piano, o belo móvel que ornamentava os salões, encerrando em si, metaforicamente, muitas daquelas transformações de comportamento social na cidade.

---

<sup>42</sup> idem. p. 182 a 185 .

<sup>43</sup> Edigar de Alencar, *Nosso Sinhô do Samba* , p.2

#### 1.4 - PIANOS - OS COMPRADORES

Vimos, acima, que os preços desses instrumentos, nas décadas de 1850 e 1860, na cidade de Londres eram elevados. As manufaturas produziam artesanalmente, em linhas tradicionais, sem o uso de maquinária, portanto o custo era elevado. Bons pianos eram considerados artigos de luxo.

Os anúncios de pianos populares, que promoveriam uma verdadeira “revolução social”, oferecido às “pessoas de poucos meios” – o balconista, o professor pobre, o mecânico<sup>44</sup>, não passavam de palavras entusiasmadas de jornalistas e anunciantes. As condições do mercado aquisitor eram bastante restritas. Os rendimentos anuais de um artesão qualificado ficava por volta de 30 shillings semanais [ 72 libras anuais ], e a renda anual de 150 libras de um cidadão de classe média já o qualificava como contribuinte do imposto de renda. Para estes, na verdade, a compra de uma mercadoria não essencial, de custo tão excessivo, poderia ser uma imprudência, quando não mesmo uma impossibilidade.

Sem falar que os pianos considerados mais baratos eram, em geral, de baixa qualidade, apresentavam defeitos rapidamente, trazendo prejuízos àqueles que investiram economias na sua aquisição. Estas situações apareciam freqüentemente na seção de queixas dos jornais londrinos e deram ensejo ao surgimento, em 1854, de um anônimo ‘guia para compradores’, chamado muito apropriadamente ‘The Guard’, que visava esclarecer, prevenir e evitar más avaliações, compras precipitadas e fraudes na aquisição de pianos.

---

<sup>44</sup>Cyrill Ehrlich. *op.cit.*, p.40 e 41 .

No Rio de Janeiro, até aquela mesma época, configura-se também um mercado extremamente limitado, uma vez que a relação preço dos pianos/rendimentos da classe assalariada não era muito favorável.

A título de ilustração listamos alguns vencimentos percebidos por algumas categorias de assalariados, após a chegada da corte . É uma lista limitada, porém tenta atingir as três áreas, que aliadas ao comércio, compunham a classe média dos assalariados \* funcionários de instituições governamentais civis, militares e os religiosos <sup>45</sup> .

Quanto aos profissionais liberais e comerciantes, senhores de escravos e terras e outros, incluir-se-ão num quadro subsequente de distribuição da riqueza no Rio de Janeiro, por faixas de fortunas, entre 1810 e 1840, feito através de levantamento de inventários post-mortem , através do qual poderemos delinear um percentual da população apta a adquirir, para uso próprio, na primeira metade do século XIX, mercadorias de valor tão elevado.

Os dados visam a confirmar a tese de que, naquele momento, a aquisição de um bem tão caro estava praticamente interdita a estas classes menos afortunadas, estando acessível apenas à elite econômica do país, à qual fica indelevelmente ligado o piano; fato que irá, por longo tempo marcar e definir as práticas musicais veiculadas por este instrumento.

Pela listagem a seguir, percebemos que aqueles cujo salário poderia suportar um investimento de tal monta , na compra de um bem supérfluo, estavam situados no topo da hierarquia funcional das instituições da corte. Os músicos, vê-se logo, estavam excluídos.

---

<sup>45</sup> Ver Nelson Werneck Sodré, *Síntese de História da Cultura Brasileira* , p.23 e 24 . Para o autor a pequena-burguesia , que se forma imprensada entre a aristocracia, os senhores de terras e os escravos é formada basicamente pelos funcionários do aparato da corte e suas instituições, os militares, os religiosos, os homens de profissão liberal, os pequenos comerciantes e os estudantes.

Os músicos assalariados ocupavam níveis bastante baixos na pirâmide de renda, como se pode observar na tabela. Os melhores cargos da burocracia eram quase sempre ocupados por filhos ou parentes de nobres, bacharéis e doutores chegados de universidades européias; e mais tarde das próprias escolas superiores brasileiras, fundadas a partir da própria transferência da corte.

Esta prática daria origem ao que Gilberto Freyre chama de “nova nobreza dos doutores e bacharéis”<sup>46</sup>, que se fixa e expande no reinado de Pedro II. O papel desta casta que tanto influenciou o meio político, como o social, de uma maneira geral, com as idéias e hábitos novos que traziam consigo da Europa, não pode ser negligenciado. Para Freyre, o fenômeno irá se associar à revolução urbana, pela qual passa o país no segundo reinado : “a mística - a do bacharel moço- como que se sistematizou, destruindo quase de todo a antiga : a do capitão-mor velho ”, revelando o desprestígio do antigo sistema patriarcal

---

<sup>46</sup> Gilberto Freyre, *op.cit.*, vol.II, p. 574 .

Lista de alguns vencimentos recebidos por algumas categorias assalariadas após a chegada da corte portuguesa.

Função / nome	salário	ano	Fonte
Nicolau Heredia e Pedro Carlos Heredia [instrumentistas da Real Câmara, instrumento ? ]	12\$ 800 ( mensais )	1810	MM - código 1/ vol. I-p.32 verso
Joaquim Correia dos Santos e Francisco Ansaldi [violinistas da R. Câmara]	260\$450 ( anuais )	1810	MM - código 1 vol. I-p.33 verso
Pedro Teixeira, violoncelista; Luiz Folia, tocador de timbales [sic]; José Joaquim da Silva, tocador de clarineta, da Real Câmara	260\$480 ( anuais)	1812	MM - código 1/ vol. I-p.54
Polícarpo Joze de Faria Beltrão, Vicente de LaCorte e Eugénio Farneszi; muzicos e instrumentistas de Sua Real Câmara	260\$450 ( anuais) [aumentados para 28\$800 mensais a partir de outubro]	1812	MM - código 1/ vol. I-p.60
Jose do Carmo Torres Vedras, tocador de trompa da Real Câmara	260\$450 (anuais)	1814	MM - código 1/ vol. I-p.80
Antonio Jose Araújo, mestre afinador de cravos e mais instrumentos pertencentes à Real Câmara	260\$450 (anuais)	1814	MM - código 1/ vol. I-p.78
Relação das pessoas empregadas na Academia das Artes e Escola Real [ Missão Francesa ] : Henrique José da Silva, lente de desenho	rendimentos anuais - 800\$000 + 200\$000 (como encarregado das aulas)	1820	LB
Luiz Raphael Soyer, secretario da Academia	480\$000	1820	idem
Nicolao Antonio Taunay, lente de pintura de paysage	800\$000	1820	idem
João Baptista de Bret, dito [lente] de pintura de historia	800\$000	1820	idem
Augusto Taunay, dito de esculptura	idem	idem	idem
Augusto Henrique Victorio Grandjean	idem	idem	idem
Professores de “aulas de primeiras letras” da capitania de S. Pedro [ R. G. Sul ]	100\$000, 200\$000, 250\$000 (anuais)	1820	idem-p.3

Função / nome		salário	ano	Fonte
idem, "aulas elementares" [nível acima]		250\$000,300\$000,400\$000 (anuais)	1820	idem-p.3
Tabella dos soldos dos Officiaes dos regimentos de Infantaria e cavallaria de linha e Milicias do Rio de Janeiro :		rendimentos mensais	1810	LB- Decisões de 1810-p.21
Infantaria: Tenente-coronel, coronel, tenente, capellão		100\$000,62\$000,15\$000, 12\$000	1810	idem
Cavallaria de linha : Coronel, tenente, capellão		80\$000,20\$000,18\$000	idem	idem
Tabella dos ordenados dos empregados do Real Erário e Conselho de Fazenda, conforme o Decreto de suas nomeações de 29 de junho e 16 de julho deste anno [1808]		rendimentos anuais	1808	LB- Alvarás de 1808-p.89
Thesoureiro Mor, incluindo 480\$000 para quebras		2:280\$000	idem	idem
Escrivão da receita		1:600\$000	idem	idem
Contador geral		1:200\$000	idem	idem
1º Escripturario		600\$000	idem	idem
2º Dito [idem]		400\$000	idem	idem
3º Dito		200\$000	idem	idem
Amanuense		100\$000	idem	idem
Praticante		50\$000	idem	idem
Fiel do Thesoureiro Mor		400\$000	idem	idem
Porteiro		400\$000	idem	idem
Continuo		240\$000	idem	idem
Lista de pessoas encarregadas na Contadoria da Real junta de Comércio, e para as arrecadações das contribuições e Lente da Aula de Economia		recebimentos anuais		LCTRJC-cód.45/vol.1 p.16 e verso
Primeiro Contador		500\$000	1810	idem
José Antonio Lisboa, lente da Aula de Comércio		500\$000	1810	idem
Outros funcionários da corte				

Função / nome	salário	ano	Fonte
Frade Joaquim de S.Joze, confessor de S.A.A.	320\$000 [ a partir de 24/12/1810	1811	MM - cód.1/ vol.1-p.36
Francisco Gomes,, Nuno da Cunha, João da Corte de Oliveira, Caçadores da Corte	19\$200	1811	idem e p. 90
Moça de Labor da Corte	76\$800	1811	idem-p.38
Luiza Vicencia da Rocha, guarda-roupa real.	76\$800	1814	idem-p.75
João Carlos de Costa e Oliveira, porteiro do príncipe regente	240\$000	1812	idem-p.53
Cabellereiro da Serenissima Princeza Nossa Senhora	180\$000	1811	idem-p.39
Dois moços empregados da Real Biblioteca : Moço da Prata , varredor	150\$000	1813	idem-p.71

OBS.: As abreviaturas usadas para as fontes são as seguintes :

MM = Livro de registro de quitações da Mordomia-mor da Casa Real e Imperial nacional. Arquivo Nacional .

LB = Coleção das Leis do Brasil. Cartas de Lei, Alvarás, Decretos, Cartas Régias de 1808.

Rio de Janeiro : Imprensa Nacional,1891. Arquivo Nacional.

Coleção das Leis do Brasil de 1810. Rio de Janeiro : Imprensa Nacional, 1891. Arquivo Nacional.

Coleção das Leis do Brasil de 1820. Rio de Janeiro : Imprensa Nacional, 1889. Arquivo Nacional.

LCTRJC = Livro de Consultas do tribunal da real junta do Comércio, Agricultura,

Fábricas, Navegação. Arquivo Nacional.

Distribuição da riqueza inventariada no Rio de Janeiro ( 1810,1815,1820,1825,1830 e 1840 ) <sup>47</sup>

Faixas de fortunas em libras esterlinas	1810		1815		1820		1825		1830		1840		1860	
	A	B	A	B	A	B	A	B	A	B	A	B	A	B
0 a 200	16,0	0,3	39,8	1,2	30,0	1,1	15,0	0,4	18,4	0,9	24,7	0,7	21,4	0,3
201 a 500	34,4	3,0	15,1	1,2	18,3	1,6	22,5	1,7	28,2	3,1	22,0	2,9	14,5	1,2
501 a 1.000	19,5	4,0	12,0	2,4	18,3	4,1	20,0	2,8	21,0	5,0	12,3	3,2	16,8	3,0
1.001 a 2.000	5,5	2,0	9,0	4,1	8,3	4,0	17,5	4,6	16,0	8,1	15,0	7,7	7,6	3,0
2.001 a 5.000	8,0	6,7	15,1	2,0	9,5	8,9	10,0	5,8	8,5	9,6	13,7	13,8	24,4	18,3
5.001 a 10.000	11,0	24,0	6,0	13,6	8,6	18,7	5,0	6,2	5,0	12,2	6,8	16,5	5,3	9,2
10.001 a 20.000	-	-	-	-	5,0	27,9	2,5	10,6	1,2	8,1	1,4	9,3	5,3	16,0
20.001 a 50.000	5,6	60,0	3,0	57,4	-	-	5,0	35,2	-	-	4,1	45,9	3,8	27,0
+ 50.000	-	-	-	-	2,0	33,7	2,5	32,7	1,2	52,8	-	-	0,8	22,0
	100,0	100,0	100,0	99,9	100,0	100,0	100,0	100,0	99,5	99,8	100,0	100,0	99,9	100,0
Total de inventários	37	-	34	-	62	-	41	-	81	-	73	-	131	-

(A) N° de inventários de faixa (%).

(B) Valor dos inventários da faixa - em libras esterlinas (%).

Fontes : Inventários *post-mortem*. Arquivo Nacional.

<sup>47</sup> Extraído de João Luis Ribeiro Fragoso, *Homens de grossa aventura : acumulação e hierarquia na praça mercantil do Rio de Janeiro (1790-1830)* , p.256 .



Pela tabela, pode-se constatar a concentração de riqueza numa faixa pequena da população. A faixa de renda que vai até 500 libras esterlinas, que agrupa praticamente 50 % da população inventariada, detém apenas por volta de 2 % dos valores arrolados; ao passo que as duas maiores faixas, acima de 20.000 libras esterlinas, apesar de representarem apenas de 1 a 7,5 % dos inventariados, soma de um a dois terços do total da riqueza inventariada. Podemos generalizar esta amostra<sup>48</sup> para o todo da sociedade, e compreenderemos que aquela nossa tese acima aproxima-se bastante da realidade.

No recente trabalho, ao qual pertence a série mostrada na tabela, de João Luís R. Fragoso sobre o mercado interno brasileiro, e acumulação de capital mercantil na cidade do Rio de Janeiro da primeira metade do século XIX, levanta uma tese que vem nos auxiliar a entender a dimensão da conexão entre a economia escravagista e a vida social.

O autor detecta ali uma aparente contradição do modelo escravagista : a monocultura agrária voltada para a exportação se vê muitas vezes financiada pelo capital mercantil. Este se acumula, se apropriando de parte do excedente colonial, não só através do tráfico de escravos, mas também no abastecimento do mercado interno e no setor financeiro. Porém, esse excedente gerado não é reinvestido completamente na produção , sendo desviado para aquisição de terras, compra de título de nobreza,etc.

Por outro lado, a lógica da economia colonial , de produção e apropriação do trabalho não-remunerado, que se dá através da usurpação do trabalho escravo, só é possível

---

<sup>48</sup> A amostra levantada por J.L.R.Fragoso constitui-se de 459 processos de inventários *post-mortem*, em cartórios da cidade do Rio de Janeiro, distribuídos em intervalos de 5 em 5 anos, no período de 1810 a 1840 (o ano de 1835 não foi recolhido) e mais o ano de 1860. O levantamento seriado visa fotografar a estrutura econômica dessa região em movimento no tempo. Para mais detalhes, ver trabalho citado, página 41.

pelo reconhecimento dialético de uma hierarquia que estrutura a sociedade : “uma organização social onde escravo e senhor se vejam enquanto tais ”.

Uma consequência é que a “produção de sobretrabalho no escravismo colonial não é, simultaneamente, a produção e reprodução das relações sociais” <sup>49</sup>, o que se dá no capitalismo. Parte deste trabalho não-remunerado não retorna à produção, sendo aplicado na aquisição de prestígio, na “compra de foros de fidalguia e nas doações pias às instituições religiosas, e na aquisição de terras e escravos, com o fim de galgar degraus na hierarquia social, que tinha no topo a aristocracia escravista-territorial com os “comerciantes de grosso trato” em segundo lugar.

O que se vê, na verdade, é uma hegemonia financeira do capital mercantil, que desvia parte dos excedentes para a aquisição de prestígio social, desta maneira reiterando uma “hierarquia social, ou melhor, relações que viabilizam a própria produção do trabalho não-remunerado.”

Desta maneira se dá uma “migração de frações da elite mercantil para outros grupos sociais, ou seja, para aqueles que estão afastados do mundo do trabalho, mantendo com ele uma relação de domínio” - os proprietários rentistas e os senhores de homens e terras [ De acordo com Sérgio Buarque de Holanda, o que se encontra, de fato, na origem das “dinastias canavieiras e cafeeiras do século XIX é quase sempre um negociante ou um soldado, ou ambas as coisas ao mesmo tempo, europeus de preferência ou brasileiros de primeira geração, que firmaram sua posição contraindo núpcias com filhas da terra e aplicando a renda em bens fundiários ” <sup>50</sup> ].

---

<sup>49</sup> Todas as citações a seguir estão em João Luis Ribeiro Fragoso, op.cit., p.30 a 35 e 287 a 291 .

<sup>50</sup> Sérgio Buarque de Holanda. História Geral da Civilização Brasileira, tomo II, vol.2, p.454 .

Neste contexto fica fácil compreender a profundidade de penetração da cultura européia transplantada e reinterpretada dentro da lógica de uma economia escravista : “no império havia três mundos sociais distintos : o mundo do trabalho, constituído por aqueles que não possuíam nenhum direito civil, nem o de dispor de sua própria pessoa, ou seja, os escravos ; o mundo da desordem, formado pelos homens livres pobres, que eram cidadãos de segunda classe; o mundo da ordem, que reúne os cidadãos de primeira classe, cuja incumbência era ordenar o conjunto da sociedade”.<sup>51</sup>

Aquela hierarquia social determina uma hierarquia de valores e de cultura, que vão se estabelecer verticalmente no quadro da ordenação da sociedade. A transplantação da cultura européia é, portanto, estrutural. O piano aí se insere, como originalmente pertencente à cultura da classe superior.

Alinha-se, então, com as ocupações sociais de cunho não braçal que diferenciavam o cidadão livre do escravo. A divisão social determina a divisão do trabalho: só a atividade não braçal, intelectual, é digna do branco. Como ressalta Fernando de Azevedo<sup>52</sup> : “ (...) foi a escravidão que, tornando abjeto o trabalho da terra, obrigou a encaminhar-se para os empregos do Estado os filhos dos homens livres que não podiam ser senhores e não queriam igualar-se a escravos. ”

Daí a formação intelectual, a educação de um modo geral , figurar como meio através do qual se distinguia o cidadão livre, não proprietário, da massa de escravos.

E não podemos esquecer o papel importante da música, em particular o piano, na educação no século passado; sobretudo na da mulher. Multiplicam-se nos jornais do

---

<sup>51</sup> Ilmar Rohloff de Mattos , op. cit., p.109 a 124. Citado por Fragoso, op. cit., p. 31.

<sup>52</sup> Fernando de Azevedo, *A cultura brasileira* , p.182 .

império os anúncios de instituições de ensino, de cujo currículo fazia parte um curso de

piano

Ex.:

“No collegio de meninas, rua de Matacavallos n.100, continua-se a receber pensionistas, meias pensionistas e discípulas externas, para serem perfeitamente instruídas em tudo o que pertence à *completa educação de huma Sra.* [ grifo nosso ], a saber : coser, marcar e bordar de todos os modos, fazer tapetes, ler, escrever e contar ; grammatica nacional, ingleza e franceza; geographia, dança, desenho e musica vocal e piano. A Directoria he coadjuvada pelos melhores professores existentes nesta Côrte. ” ( Jornal do Commercio - 27/2/1837 - p.3 )

Entrevemos aqui também uma hierarquização do papel social desempenhado pela mulher, para quem o piano vai ganhar um pouco desta sinalização. Isto mereceria um maior aprofundamento em outra oportunidade.

A educação e instrução no império tinham função de difundir a civilização, assegurando “o primado da Razão, o triunfo do progresso, a difusão do espírito de associação, a formação do povo”, visando

“romper os limites da casa e integrar o individuo nas instituições do império, mantê-lo em contato permanente com a corte, rompendo seu isolamento, quer por meio de seus representantes políticos, quer por meio das folhas e pasquins, dos romances e do teatro [ aqui se incluem a ópera e os concertos ].

Mas difundir a Civilização consistia, de outro lado, em garantir a adesão a uma Ordem, que se alicerçava no nexo colonial e na existência da escravidão. ”<sup>53</sup>

Esperamos, assim, ter traçado um painel abrangente dos significados do percurso deste instrumento até sua fixação, no Rio de Janeiro dos tempos do império, ressaltando

<sup>53</sup> Ilmar Rohloff de Mattos, op. cit., p.282 e 283

seu aspecto de signo, no contexto da divisão de classes daquela sociedade.

Para finalizar este tópico, faremos um breve comentário sobre a situação do comércio dos pianos na segunda metade do século XIX.

As principais inovações que permitiram uma ampliação do mercado sem precedentes foram : o aperfeiçoamento nos Estados Unidos, pela firma Steinway, da estrutura completamente metálica e do encordoamento sobre cruzado, aproveitando melhor os harmônicos e o espaço, e a adoção irrestrita das vendas a crédito, fator crucial para a explosão das vendas. Além disto, a entrada altamente competitiva no mercado dos pianos alemães, cujos fabricantes conseguiram industrializar a produção, produzindo pianos de alta qualidade por preços bem menos assustadores do que aqueles vistos na grande exposição mundial de 1851 <sup>54</sup>.

Erhlich descreve, na Inglaterra da década de 1870, a extensão do crédito a todos com “referências respeitáveis”, antes só concedido “aos servidores civis, funcionários de bancos, e homens em empregos oficiais permanentes” <sup>55</sup>. A única condição era o depósito de 25 %, ou entrada, sendo o restante amortizado em prestações mensais.

No Brasil, as vendas a prazo aparecem nos anúncios, como já vimos, ainda antes de 1850, o que deixa entrever uma agilização precoce do mercado consumidor. Já no ano de 1837, encontramos referências a vendas “sob fiança” , ou seja a crédito, vejamos o anúncio:

<sup>54</sup> Ver Helen R. Hollis, *Pianos in the Smithsonian Institution*. além do texto citado de Cyrill Ehrlich, *The Piano . A history*.

<sup>55</sup> Cyrill Ehrlich, op. cit., p. 104

“No estabelecimento de pianos, rua do Ouvidor ns.1 e 36, acaba-se de receber riquíssimos fortes-pianos e pianos-fortes de todos os feitios, de madeira de jacarandá e mogno, dos seguintes autores inglezes : SMALL BRUCE, CLEMENTI, [...] que se vende a maior parte delles debaixo de fiança do proprietário, e dão-se pelo preço mais moderado que se pode achar nesta Côrte. ” ( Jornal do Commercio - 11/3/1837 - p.2 )

O aluguel e a troca do instrumento também já podia ser contratado na primeira metade do século ,

“Aluga-se, no becco dos Cachorros n.18, um excellente piano inglez, por 12\$ rs., mensaes [ portanto 144\$000 anuais ]. ( Jornal do Commercio - 27/6/1845 - p.4 )

“Rua dos Ourives N.43 - Grande Armazém de Pianos Inglezes - [ este endereço é o da loja de Schmidt & Irmãos, que entre 1849 e 1853 irá se associar a Rafael Coelho Machado na firma Rafael & Cia, suc. de Schmidt ] [...] Na mesma casa se encontra pianos de segunda mão, alugão, trocã e consertão pianos [...]” . (Jornal do Commercio - 27/6/1845 - p.4 )

A partir de 1850 estes procedimentos já estavam fixados, como já foi visto nos anúncios mostrados nas páginas 20 a 24 deste trabalho .

Àquela altura já se lê nos jornais uma concorrência bastante objetiva entre os vendedores, deixando às claras a questão dos preços e da qualidade dos pianos, cujos resultados se farão notar na crescente acessibilidade e difusão do instrumento. Vejamos o seguinte anúncio, extremamente interessante e rico em informação, veiculado no Jornal do Commercio, de 13/8/1853, à página 3 :

“Pianos Bons e Baratos - Constando a CARLOS MOSER, proprietario da imperial fabrica de pianos em Vienna d’ Áustria, a grande extracção de pianos no imperio do Brasil,

e ao mesmo tempo o elevado preço por que são vendidos; e fabricando-se no seu vasto estabelecimento pianos sólidos de excellentes vozes, ao passo que o preço, pela grande extracção dos seus productos em todas as partes do mundo, são os mais commodos possiveis, resolveu se expôr á competencia publica desta côrte seis pianos-fortes de sua fabrica, os quaes, chegados no dia 22 de julho p.p. a bordo da barca *Fido*, serão no fim do corrente mez vendidos em leilão publico pelo Sr.Carlos Taniere.

Faz-se este annuncio previo para conhecimento dos amadores, e afim de que quaesquer Srs. moradores do interior que quizerem possuir um piano bom e comodo em preço, possão dirigir suas encommendas aos seus correspondentes na côrte. para maior commodo[sic] dos Srs. compradores cada piano vai acompanhado de uma elegante capa, assim como de um mocho.”

## I-5 - PIANOS - OS VENDEDORES

Em seguida apresentamos uma lista dos negociantes, lojas e depósitos de pianos mais importantes estabelecidos no Rio de Janeiro imperial

1. João Cristiano Müller - dinamarquês, abre loja de pianos e música , em 1828, na Lapa do Desterro,76. Em 1837 associa-se a H.E.Heinen, mudando para a rua Nova do Ouvidor n.1 e 36 [ anúncios no Jornal do Commercio de 28/2/1837 e 11/3/1837 informam rua do Ouvidor 1 e 36 ]. Mantêm uma grande biblioteca de empréstimo de músicas, da qual se elaborou em 1837 a importante publicação “Catálogo da biblioteca musical de J.C.Müller e H.E.Heinen, cujo único exemplar conhecido está na Biblioteca Nacional, na coleção da imperatriz Teresa Cristina. Foram, no mesmo ano nomeados “fornecedores de música de S.M.I. ” . ( fonte : EMB )
2. Claudio [?] - constructor de pianos, com deposito na rua nova d’ Ouvidor n.13. (J.C. - 13/7/1829 - p.2 )
3. João Bartolomeu Klier - clarinetista alemão, natural de Bremen. Chegou ao Rio em 1828. Integrou, mais tarde, a orquestra da Capela Imperial. Em 1831 abriu loja de música na rua do Cano, 189. Muda-se, um ano mais tarde, para a rua Detrás do Hospício [ atual Buenos Aires ], n. 95. Em anúncio do Almanak Laemmert, de 1848, no entanto, temos o endereço seguinte : J.B.Klier - Fornecedor de Música e Instrumentos da casa Imperial - rua do Hospício, 85 . Negociava especialmente com pianos franceses e alemães. ( EMB )



4. Depósito [ s/identificação do proprietário ]- rua do lado de S.Francisco de Paulo, n.17 - pianos fortes de patente de William Stodart and Son . ( J.C. - 11/8/1837 - p.3 )
5. Depósito [ s/identificação do proprietário ] - rua dos Pescadores, n.40 - pianos-fortes de John Broadwood and Sons. (J.C. - 22/11/1837 - p.4 )
6. Casa de Canell Southam e Comp. - rua do Rosario n.42 - “pianos de mogno e jacarandá, de mesa, armário e meio armário, ultimamente chegados, e dos mais afamados autores ingleses.” ( J.C.- 3/5/1840 - p.4 )
7. Depósito de pianos Erard e Pleyel [ s/identificação do proprietário ] - rua do Ouvidor n.66, sobrado. Anunciado em 1850 como o único depósito dos legítimos pianos Erard. (J.C. - 29/1/1845 - p.3 e J.C. - 8/7/1850 - p.2 )
8. Depósito de pianos Allison and Allison [ s/identificação do proprietário ] - rua Direita n.61. ( J.C. - 5 e 7/7/1845 - p.4 )
9. Depósito de Jose Green - Pianos ingleses de Butcher e Comp.- rua da Alfândega 41 (J.C. -24/12/1845 - p.4 e Almanak Laemmert - 1848 -p.388 e 389 )
10. Depósito de pianos de Collard e Collard [ s/identificação do proprietário ] - rua do Rosário n.42 . ( J.C. -20/11/1845 - p.3 )
11. Raphael Coelho Machado - compositor, professor e editor português dos Açores. Chega ao Brasil ainda bastante jovem, na década de 1830. Traduziu métodos de instrumentos, como os de Hünter para piano e Alard para violino; publicou em 1842 o *Dicionário Musical*, o primeiro em português. Em 1843 publicou um *Método para afinar pianos*, e em 1851 um *Tratado d'harmonia* e um *ABC musical*. Abriu, em 1847, um depósito e oficina de pianos, na rua da Ajuda n.16 e sobrado do n.25 (antigo endereço de H.Vaguer Frion ). Entre 1849 e 1853, associou-se a Schmidt e Irmãos, na firma Raphael & Cia, sucessores de

Schmidt, à rua dos Ourives n. 43. Com um novo sócio, H.V.Frion, abre a firma Frion e Raphael, funcionando à rua dos Ourives n.61, entre 1854 e 1856. De 1856 a 1867, já está no Novo Depósito de Músicas e Pianos, instalando-se à rua da Quitanda n.43. Mudou-se ainda para a rua do Ouvidor 33, onde finalmente, em 1869, vendeu todo o seu acervo para Narciso José Pinto Braga. (EMB)

12. Schmidt & Irmãos - Antigo e conhecido fabricante de pianos da corte. Possuía loja de fabrico, concertos e vendas destes instrumentos, entre 1835 e 1838 à rua do Ouvidor n.162. Abre o seu Grande Armazém de Pianos Ingleses em 1839, na rua do Ouvidor n.43. Ai, em 1849 associa-se a Raphael Coelho Machado até 1853, como já dito acima. (EMB e Almanak Laemmert 1848 - p. 388/9 e J.C.- 25/3/1845 - p. 4 )

13. Honório Vaguer Frion - dono de loja e oficina de reparos de pianos na rua do Cano n.54<sup>56</sup>. Transfere-se, em 1848, para a rua dos Ourives n.61, onde passa a ser representante de pianos ingleses. Em 1854 surge a firma Frion e Raphael, que também imprime música, no mesmo endereço até 1856, quando se desfaz a sociedade. Frion viaja para a Europa, onde permanece até 1859. Deixa como encarregado dos negócios da firma o músico Auguste Baguet. Mais tarde a loja passará para as mãos do professor de piano Maximiliano von Sydow, na firma Sydow & Cia., sucessores de H.V.Frion, naquele mesmo endereço até 1869. Nesse ano muda-se para a rua da Ajuda n.42. (EMB e J.C. - 9/1/1855 - p.3 )

14. Loja de João Pedro Vogeley - pianos ingleses de Collard e Collard - rua do Hospício n. 161 . ( J.C. - 5/7/1850 - p.4 )

15. Depósito de pianos ingleses [ s/identificação do proprietário ] - rua da Alfândega n.66 . ( J.C. - 9/8/1855 - p.3 )

---

<sup>56</sup> Era na Rua da Ajuda, 16, segundo a publicação da Biblioteca Nacional, *Música no Rio de Janeiro Imperial*, p. 73

16. Depósito de pianos de Erard [ s/identificação do proprietário ] - também anunciado no "Jornal de Commercio como único depósito destes autores na cidade - rua do Ouvidor n.84 [ pode ser um novo endereço do depósito citado mais acima ] . ( J.C. - 4/1/1855 - p.4 )

17. Loja de Instrumentos e Música de Eduardo e Henrique Laemmert ( os editores do renomado e útil Almanak Laemmert ) - rua da Quitanda n.77 . ( Almanak Laemmert - 1848 - p.388/9 )

18. Depósito de Juan Durand - pianos ingleses de Collard e Collard - à rua do Sabão, 164. Em 1850, já se encontra na rua da Alfândega n.72. ( Almanak Laemmert - 1848 - p. 388/9 e 1850 - p.346 )

19. Salmon & Cia. - Loja de Música - Rua dos Ourives, 60 . ( EMB )

20. Loja de Música e Piano - Depósito Geral da França e Itália - do professor de piano Jean Jacques Soland de Chirol, "do Conservatório de Paris ", que em 1853 lecionava na loja de Salmon & Cia, mas já em 1857 comerciava pianos em loja própria na rua do Ouvidor n.92. A partir de 1860 se encontra no Depósito Geral, sito à rua da Ajuda n.16, e sobrado do n.25. Aí começa a publicar a *Gazeta Musical do Brasil - jornal científico, crítico e literário*, mudando-se nesse mesmo ano para a Praça da Constituição n.58. Em 1862 vende a loja para Lagos & Cia. De 1864 a 1869 assume J.C. Meireles, quando por fim Narciso José Pinto Braga compra o acervo. ( EMB e Almanak Laemmert - 1848 - p.388/9 )

21. Isidoro Bevilacqua - professor de piano e canto e comerciante de músicas, que chegou ao Rio de Janeiro, vindo de Gênova, no ano de 1835. Abre em 1846 com Milliet-Chesnay o Armazém de Pianos e Música, na rua do Ourives n.52 e sobrado do n.53. No sobrado funciona a oficina de pianos. Tentou, sem êxito, implantar uma manufatura de pianos à rua Princesa dos Cajueiros, trabalhando com técnicos vindos de fora do país. Em 1857 abre

uma participação na sociedade à um antigo funcionário, Narciso José Pinto Braga, nasce a Bevilacqua & Narciso, que se dedica mais à publicação musical. A sociedade dura até 1865. Em 1875 muda-se para o n. 43 daquela [ que já havia sido de Schmidt & Irmãos e de Raphael & Cia, suc. de Schmidt ]. Em 1879, assumem a administração o filho Eugênio e o sobrinho Ângelo Bevilacqua, que reaparelharam a parte de impressão e a oficina de pianos. Em 1880 inauguram o Salão Bevilacqua, sala de concertos naquele endereço, com uma grande homenagem a Carlos Gomes. Em 1890 abrem filial em São Paulo, e, a partir de 1897, por ocasião da morte de Isidoro, se tornam os únicos sócios na nova firma Eugênio Bevilacqua & Cia. Em 1900 editam o *Catálogo Geral das publicações musicais de E. Bevilacqua & Cia*, num total de 4.446 peças. Mudam-se, em 1905, para a rua do Ouvidor, 151 [ devido à construção da Av. Rio Branco ]. Morre Eugênio em 1907, e em 1911 transfere-se a firma para a Ouvidor n.187 e depois, em 1913, para o n.145. Nesta ocasião publicam o novo *Catálogo das edições Bevilacqua*, com por volta de 7.000 peças. Encerrou suas atividades em 1929, na rua do Ouvidor 115. (EMB)

22. Depósito de Pianos [ s/identificação do proprietário ] - pianos de John Broadwood & filhos - rua dos Pescadores n.2 . ( Almanak Laemmert - 1850 - p.347 )

23. Depósito de pianos [ s/identificação do proprietário ] - pianos do autor Henri Herz, fabricante do Ex-Rei dos franceses - rua do Rosário n.94 . ( Almanak Laemmert - 1850 - p.347 )

24. Depósito de pianos [ s/identificação do proprietário ] - pianos de Erard - rua da Alfândega n.58 . ( Almanak Laemmert - 1850 - p.347 )

25. Narciso José Pinto Braga - Foi sócio de Isidoro Bevilacqua, entre 1857 e 1865. Abre uma loja própria em 1866, na rua dos Ourives n.62, para comércio de pianos e músicas. No

ano de 1869, compra o acervo de peças de Suc.de Laforge, J.C.Meireles, Raphael C.Machado, Januário da Silva Arvelos e N.Garcia, expandindo seu negócio, inclusive geograficamente, uma vez que amplia a loja até o n.60 da mesma rua. (EMB)

26. Artur Napoleão - o grande virtuose português do piano resolve, no ano de 1869, fixar residência no Rio de Janeiro. Abre seu Grande Depósito de Pianos, na rua dos Ourives n.54-56. Pouco depois torna-se sócio de Narciso, na loja da rua dos Ourives 60-62, que inauguram em 1869. Em 1875 mudança de endereço : mesma rua, n.56-58 . Napoleão se separa da firma em 1877. Em nova sociedade, desta vez com Leopoldo Miguez. se instalam na rua do Ouvidor n.89, com loja, oficinas de impressão e um salão de concertos. Em 1880 nova alteração : Narciso é incorporado à firma, que passa a se chamar então Narciso, A.Napoleão & Miguez. Leopoldo Miguez abandona o negócio dois anos depois. A casa Narciso & A. Napoleão continua até 1889, ano da morte do primeiro. Passando por sucessivas transformações ditadas por dificuldades financeiras que obrigaram a abrir o capital, a firma chamou-se : Cia. de Música e Pianos, sucessora de A.Napoleão, em 1890. A. Napoleão & Cia , em 1893. Em 1911, mudança para a Av.Central, 122 [atual Av.Rio Branco]. Em 1913, a Casa Artur Napoleão - Estabelecimento de Pianos e Músicas passava para o controle de Sampaio, Araújo & Cia. Em 1915 editam o grande *Catálogo geral da Casa A.Napoleão de Sampaio,Araújo & Cia*, com 209 páginas contendo as peças de sua edição. (EMB)

27. Eduardo e Francisco Buschmann - afinadores de pianos, abrem loja de pianos e oficina de reparos na rua dos Ourives. Em 1889 fazem sociedade com Manoel Antônio Gomes Guimarães, fundando a firma Buschmann & Guimarães, localizada na rua dos Ourives n.52. Foram também editores de música, em especial de salão e teatro musicado. A firma

no início deste século passou a se chamar Buschmann, Guimarães & Irmão, funcionando no mesmo endereço. Transferiu-se mais tarde para a Travessa do Ouvidor n.25 e rua dos Ourives [ atual Rodrigo Silva ] n.10, até 1916 quando fechou. (EMB)<sup>57</sup>

27. Loja de José Klaes - comércio de pianos -rua da Quitanda, 139 (sobrado) [em 1862]<sup>58</sup>

28. Loja de Victor Préalles - comércio de música e pianos - rua do Theatro n.17 [em 1862]<sup>59</sup>

Os pianos comercializados durante o século XIX <sup>60</sup>, na cidade do Rio de Janeiro, foram, resumidamente, os seguintes : JOHN BROADWOOD, ÉRARD, PLEYEL, COLLARD AND COLLARD, CLEMENTI, STODART, SMALL BRUCE, SANNINI, WILKINSON, RUESCH & SIMONSON, MOTT, WORNUM, GUNTHER AND HORWOOD, ALLISON & ALLISON, BUTCHER & COMP., TOWNS & PACKER, CHARLES CODBY, ENNEVER & C., HENRI HERZ, TONS & C., GEORG MURPHY, além dos pianos “das melhores fábricas alemãs”, como anunciados pelos comerciantes, os quais raramente fazem alusões a marcas específicas desses.

Os tipos de pianos oferecidos são extremamente variados, oferecendo ao comprador um grande leque de opções, o que, por outro, lado revela mesmo a instabilidade técnica daquele período de experimentação na área da construção e aperfeiçoamento dos pianos .

Assim era possível comprar os seguintes tipos, de acordo com as ofertas dos negociantes : pianos de cauda, de meia cauda, de mesa, de armário, de meio armário, de

---

<sup>57</sup> As abreviaturas usadas para as fontes são as seguintes : EMB = Enciclopédia da Música Brasileira ; J.C. = Jornal do Commercio

<sup>58</sup> Informação de Curt Lange, Vida y muerte de Louis Moreau Gottschalk en Riode Janeiro. 1ª parte. p.76.

<sup>59</sup> idem.

<sup>60</sup> As informações foram extraídas do Jornal do Commercio, do ano de 1827 até 1855, e Almanak Laemmert, anos de 1848 e 1850 .

gabinete [ ou portáteis ], transpositores, repetidores [ com mecanismo de repetição ].

Pianos com os pedais atuais de abafadores e ‘una corda’, e outros pedais de efeitos.

Pianos de madeiras nobres como o mogno e jacarandá eram os preferidos, por sua resistência ao clima tropical; aliás fato que levou um fabricante americano a anunciar, no ano de 1845, a construção de um piano especial por “sua durabilidade em climas tropicais”, e em 1847 Henri Herz fabricava seu piano “feito especialmente para o Brasil ”, que era comercializado por seus representantes na cidade <sup>61</sup>.

Outras ofertas curiosas são os pianos toucadores, “com seis gavetas em frente, e dentro de huma dellas todo o necessário para a *toilette*, em prata e cristal, e atraz dous armários pequenos”<sup>62</sup>. Ou ainda “um forte-piano de gabinete, patente de Clementi, que toca por si 32 peças grandes, em 4 cylindros ( riquíssimo instrumento )”<sup>63</sup>.

As últimas inovações técnicas não demoravam a chegar aqui, e já em 1837 podia-se adquirir, no Rio de Janeiro, pianos de 5, 5 ½, 6, 6 ½ e 7 oitavas.

---

<sup>61</sup> Cristina Magaldi, *Concert Life in Rio de Janeiro, 1837-1900*, p.22.

<sup>62</sup> Jornal do Commercio de 28/2/1837, p.4.

<sup>63</sup> *idem*.

## I-6 - PIANOS X VIOLA

A um juiz ouvidor, sobre um rapaz acusado de fazer serenata :  
 “se V.Exa. ainda tiver dúvidas quanto à conduta do réu, queira examinar-lhes as  
 pontas dos dedos e verificará que ele toca violão.”

Major Vidigal, em Memórias de um Sargento de Milícias, de  
 Manuel Antônio de Almeida<sup>64</sup>

Vimos acima que a hierarquização social se observa também no campo da cultura. Invertendo a direção da afirmativa, podemos dizer que toda a rejeição à cultura das classes inferiores, ou daquilo que se identifica com estas classes, está diretamente conectado com a estrutura desta sociedade.

Sob esta perspectiva, identificamos a decadência do uso do violão como principal instrumento acompanhador dos saraus familiares, no Rio de Janeiro, na passagem do século XVIII - XIX. O sociólogo Gilberto Freyre liga o fato ao panorama maior das transformações urbanas da primeira metade do século passado, onde se inscreve a passagem de um Brasil rural, patriarcal, feudal, para o mundo burguês, que vai se concretizando na “ aristocracia dos sobrados ”.

“ Quanto à música profana, também foi se desenvolvendo nos sobrados. Em 1820 quem passasse pelas ruas do Rio de Janeiro já ouvia, em vez de violão ou harpa, muito piano, tocado pelas moças nas salas de visitas para o gozo único, exclusivo, dos brancos das casas-grandes; e em vez de modinhas, canções italianas e francesas (...)

O Padre Lopes Gama observava em 1843 no seu livro *O Carapuaceiro* que nos tempos coloniais tocavam-se e cantavam-se no Brasil, *não árias de Rossini ou Bellini ao piano* [grifo nosso] , “ porém modinhas a duo acompanhadas na cítara ou na viola (...) ” .” <sup>65</sup>

<sup>64</sup> Citado num programa de recital sobre Chiquinha Gonzaga, no Centro Cultural do Banco do Brasil, em 18/7/95 .

<sup>65</sup> Gilberto Freyre, op.cit., p. 44 .



“ Em livro publicado em 1872, o primeiro Melo Moraes, que conhecia o Brasil da primeira metade do século XIX, indignava-se com o declínio das modinhas nas casas e sobrados coloniais, cantadas pelas moças finas, ao som de *violões* [grifo nosso]: (...) para macaquear a música estrangeira [sic], as brasileiras se envergonhã [sic] de cantar as nossas encantadoras modinhas até nas reuniões de família.”<sup>66</sup>

Delso Renault, por sua vez, recorta do livro *Gabriella, chronica dos tempos coloniais*, de José Maria Velho da Silva<sup>67</sup>, os hábitos musicais do povo e da elite à chegada da corte. As famílias “mais graduadas” contratavam pequenas orquestras de cordas, “tocadores de rabeca”, para seus saraus recheados de danças como o “rill, o minuete afandangado, o minuete da corte, a gavota, o solo inglês, o lundu de *mon roi* ” . ao passo que nos “saraus populares” os divertimentos eram as “danças saracoteadas, palmeadas e de castanholas, a que se chamavam : fado, batuques, lundus com meneios e requebros, de tal modo que prendiam a atenção pela graciosidade ingênita das raparigas desta terra ”. O ritmo é mais ardente e a melodia saída “de uma ou duas violas ” [ grifo nosso ] mais triste

O cravo e a viola eram os instrumentos acompanhadores, por excelência, na passagem do séc. XVIII para o XIX. Esta tradição se deixa revelar, por volta do último quartel dos oitocentos, na fama granjeada pelo grande divulgador da modinha e do lundu brasileiros na corte em Portugal : Domingos Caldas Barbosa, o *Lereno Selinentino* ,da ‘Nova Arcádia’ de Lisboa, partiu do Brasil rumo à metrópole, onde nos palácios da aristocracia, introduziu e consolidou as cantigas brasileiras, acompanhando-se à viola .

Mozart de Araújo chama a atenção para o contraste causado por Caldas Barbosa, o mulato que usou a batina “ como garantia de ingresso na corte ”, que “improvisava lundus e escondia o talento na modéstia com que cantava, não as modas que requeriam o *cravo* e a

<sup>66</sup> Gilberto Freyre, op.cit., nota de rodapé das páginas 63 e 64 .

<sup>67</sup> páginas 24 e 25, Rio de Janeiro, 1875. Citado por Delso Renault, op.cit., p.64 .

voz empostada, mas suas cantigas à *viola* [ grifos nossos ], cantigas que já não eram modilhos, que já não eram pretensiosas modas a solo, mas simplesmente...modinhas [ brasileiras ] .”<sup>68</sup>

Na mesma corte portuguesa e sobre aquela mesma época o depoimento de Lord Beckford, embaixador da Inglaterra, habitual convidado da rainha D.Maria I, reforça o que foi dito. Em 1787, relata :

“ A noite ia se aproximando, as luzes cintilavam nas torres, terraços e em todas as partes do (...) palácio de aspecto mourisco; metade da família se encontrava ocupada em entoar litanias de santos; a outra metade em caprichos e folganças de natureza talvez não muito edificante : o staccato monótono da *viola* [ guitar] acompanhado pelo murmúrio tênue e suave de vozes femininas cantando modinhas (...) ” .<sup>69</sup>

Em finais do século passado César das Neves publica um ‘Cancioneiro de Músicas Populares’, na cidade do Porto. A coleção traz doze árias compostas sobre poemas de Tomás Antônio Gonzaga, recolhidas e arranjadas pelo editor para canto e piano. Os originais sobre os quais trabalhou estavam em notação antiga e não traziam a indicação de autoria das músicas. Estas foram atribuídas por Teófilo Braga, o prefaciador da edição, a Marcos Portugal, que as teria escrito entre 1785 e 1792. Os originais, segundo o editor, “eram litografados em caracteres manuscritos e vinham escritos na clave de soprano, com acompanhamento de *viola e guitarra, como era de uso nos fins do séc.XVIII e princípios do XIX* [ grifo nosso] ”<sup>70</sup>.

<sup>68</sup> Mozart de Araújo. *A Modinha e o Lundu no século XVIII*, p. 29 e 30

<sup>69</sup> Carta de William Beckford de 14/6/1787, citada por Mozart de Araújo, op. cit., p.41 .

<sup>70</sup> Mozart de Araújo, op. cit., p.138

Poderíamos multiplicar as citações onde figuram alusões ao uso do cravo e da viola naquele período. Assinalemos mais algumas dignas de menção<sup>71</sup> : as informações de Spix e Martius, em viagem pelo Brasil entre 1817 e 1820, “(...) a viola é aqui, como no sul da Europa, o instrumento preferido, ao passo que *o piano é uma rara peça mobiliária que se encontra apenas nas casas ricas*” [ grifo nosso ].

As observações de Taunay sobre a atividade pedagógica do Pe. José Maurício, que “(...) fazia ingentes esforços para desenvolver na população o gosto pela música, já dando, por mínima retribuição, lições em casas particulares de violão, cravo e espinheta (...)”.

E por fim, as indicações contidas na *Arte da Muzica, para uzo da mocidade brasileira por hum seu patricio* , anônima, editada nesta cidade, em 1823, na Typographia de Silva Porto & Ca. O pequeno tratado, na parte sobre acompanhamento, lista dentre os instrumentos considerados apropriados para tal : o órgão, o cravo e a guitarra. Sublinha que o segundo deles era o mais adequado para a realização do baixo contínuo. Não é feita referência ao piano, o que nos sugere a moderada difusão deste instrumento naquele instante. Por outro lado, isto se choca com o fato de, em 1821, já haver o Pe. José Maurício escrito para seus filhos, José Maurício e Apollinário, o *Método de Pianoforte*; e ainda com as indicações do compêndio *Elementos de Musica*, de Bonifacio Asioli, adotado no Régio Conservatório de Milão, traduzido por Antonio Luiz Fagundes e editado no Rio de Janeiro, na Typograpia de P.Plancher, em 1824. Ali são citados entre os “instrumentos de tecla” [ classifica os instrumentos entre : de tecla, de arco, de sopro e de pancada ] apenas o piano

---

<sup>71</sup> Gerhard Doderer, *Modinhas luso-brasileiras*, prefácio, p. IX .

Taunay, *Esboço biográfico*, p.12 .

Bonifacio Asioli, *Elementos de musica*, p.23

Todos citados por, Marcelo Fagerlande, *O método para pianoforte de José Mauricio Nunes Garcia*, respectivamente às páginas 37,36 e 70 .

e o órgão. O cravo não é mencionado. Uma explicação seria, talvez, pelo fato desta obra, sendo europeia, estar mais atualizada a respeito dos instrumentos acompanhadores mais em voga, à época, no velho continente. Vale ainda dizer que até 1855 este tratado ganhou cinco edições, o que atesta sua grande aceitação.

Resta-nos, ademais, frisar o ambiente musical da corte portuguesa, próximo à mudança para o Brasil. Ali, segundo Teófilo Braga, dominava o “gosto e a monomania das óperas italianas”, a tal ponto que, no Paço da Ajuda, até a língua natal era preterida em favor do italiano. Os instrumentos de cordas como o saltério, a viola francesa<sup>72</sup> e o bandolim, ao lado do cravo, eram os preferidos para a base musical das apresentações de cenas da ópera séria de Metastásio e da Ponte. Ouviam-se também a fôfa, a seguidilha, o fandango, a moda e a modinha. Dançava-se o minueto, as contradanças, o cotilhon, o passepié, o fandango. a comporta, dança cantada, era tipo de “moda que cantava a gente da plebe”. A moda, *a duo* ou *a solo*, era uma designação genérica de cantiga em Portugal do século XVIII; assim como cantiga, ária e romance, era a designação genérica, “na segunda metade dos setecentos, dos ayres, tonos, tonadilhas, coplas, seguidilhas e em especial das serranilhas, dos rimances, dos soláus, das xácaras e dos modos - canções que vinham todas de épocas anteriores.

Podemos resumir a trajetória do violão no Rio de Janeiro do século passado, de maneira bastante simplificada: até as primeiras décadas está perfeitamente identificado como o único instrumento acompanhador para os gêneros urbanos, modinha e lundu, estilizados e popularizados por Domingos Caldas Barbosa, que lhes acrescentou a

---

<sup>72</sup> Baptista Siqueira informa, em seu livro *Ficção e Música*, à página 174, que o termo violão passou a substituir o de guitarra espanhola e o de viola francesa, a partir de 1840, com a publicação por Pierre Laforge de uma tradução de um método de viola francesa, anunciado como para violão.

“chulice”, a denguiça, a moleza brasileira que os europeus viam na gente das colônias americanas, “e que na verdade ficaria como uma marca psicológica de um povo sempre sujeito a certa ternura melosa”<sup>73</sup>. Na modinha explorava mais o expressivo, cantando em versos curtos típicos da poesia popular a “tafularia do amor, a meiguice do Brasil e em geral a moleza americana”<sup>74</sup>. No lundu explorava mais o caráter rítmico, usando de uma certa ironia ou comicidade nas letras de seus lundus-canção.

O lundu-canção irá interessar, assim como aconteceu com a modinha, aos compositores cultos. Seu viés de exotismo [ em sua origem era uma dança negra ] será intensamente explorado, em particular a partir da década de 1820, nos palcos dos teatros, escandalizando uma boa parte do público branco. Desta maneira, foi levado nos entreatos dos dramas, tragédias, farsas e comédias. Ali uma cena cômica entre dois ou mais personagens conduzia, em seu fecho, a cantorias e danças<sup>75</sup>. Deste momento nos fala José Ramos Tinhorão:

“Dessa forma, enquanto na área dos entremezes de teatro ( que atendia ao gosto de um público mais heterogêneo e ligado ao povo ) o lundu se transformava numa canção de brancos para ser cantada em *língua de negro*, explorando a graça da posição especial dos escravos na sociedade patriarcal, nos salões das elites o lundu sofria o mesmo processo de distorção experimentado também pela modinha, acabando, no plano musical, por transformar-se, no Segundo Império, em canções ainda risonhas, mas de estrutura erudita, para cravo ou piano.”

Este interesse irá durar até que uma nova moda - da polca - seja introduzida, no ano de 1844, por uma companhia francesa de teatro. Esta representa a segunda fase do violão,

<sup>73</sup> José Ramos Tinhorão, *Pequena História da Música Popular*, p.51. Citando comentário do português Ribeiro dos Santos sobre a “praga generalizada” da modinha brasileira em Portugal. Registrado também por Mário de Andrade no seu livro *Modinhas Imperiais*, p.6.

<sup>74</sup> *idem*, p.15.

<sup>75</sup> *idem*, p.54 e 55.

preterido nos salões em favor do piano, que lhe rouba o repertório das modinhas e lundus populares, para lhes dar um ar burguês . É o que se depreende do crescente número de edições para piano dessa música.

A terceira fase é representada pela retomada de prestígio do violão popular , que resistiu nos grupos de choro, nas serenatas e nos cafés. Interessante é observar a mão invertida da fase anterior, quando o popular lundu dos violões foi levado para os salões onde reinava o piano. Agora o que sucedia era o inverso : danças européias em voga nos salões eram imitadas pelos grupos de choro que improvisavam e adaptavam o ritmo das músicas à maneira brasileira popular de dançar. Desta adaptação da polca, do schottisch e da mazurka irá surgir o maxixe <sup>76</sup> .

---

<sup>76</sup> idem, p.58

## 1.7 - PIANO E ROMANTISMO

O Brasil da segunda metade do século XIX era, por assim dizer, o café. A economia e a política nacionais estavam estreitamente ligados à agricultura cafeeira, apesar de alguns progressos na indústria, nas áreas financeira e de serviços.

A proibição do tráfico de escravos, a partir de 1850, promoveu, em certa medida, a liberação de capitais para investimentos na ampliação da lavoura cafeeira e nas novas atividades. Além disso, a implantação do aumento dos impostos alfandegários em 1844, a Tarifa Alves Branco, equilibrou o déficit das contas internas. Isso levou a uma atenuação da voracidade monetária do Estado, com a conseqüente baixa de juros, que aliada à política emissionista gerou maior oferta de dinheiro na praça. Daí o dinamismo econômico que propiciou o surto industrial até a década de 1860, quando uma outra política de redução de tarifas e deflação provoca retração de créditos e recessão, só superada na década seguinte.

Os crescentes bons resultados da exportação cafeeira, e mais tarde a Guerra do Paraguai, cujas despesas também forçam a uma política de emissão de moeda e aumento de crédito, vão igualmente favorecer os novos empreendimentos.

A vida material no Brasil ganha novos contornos com a diversificação das forças produtivas. Apenas na década de 1850 são abertas 62 novas empresas industriais, 14 bancos, 3 caixas econômicas, 20 companhias de navegação a vapor, 23 de seguros, 4 de colonização, 8 de mineração, 3 de transporte urbano, 2 de gás, e 8 estradas de ferro. A nova prosperidade deixa sua marca no aceleração do processo de urbanização. As grandes cidades do sudeste funcionam como polos que vão atrair em especial classes alijadas do

sistema de poder dos senhores de terras e escravos. É ali onde os intelectuais e os “bacharéis” vão se organizar para veicular as novas idéias reformistas que culminarão com o movimento republicano .

A nível estrutural, o que se tem é o surgimento de um mercado interno, corolário do crescimento do setor do café e da implantação das idéias do grupo cafeeicultor emergente ( Oeste Novo Paulista ) , defensor da introdução de melhorias técnicas do cultivo, substituição de mão-de-obra escrava por assalariada, imigrantismo, inversão de capital em indústrias e setor financeiro. Em suma, as condições para “um incipiente capitalismo” que “dava aqui seus primeiros e modestos passos” <sup>77</sup>

Colocando de uma maneira simplificada, as lutas entre os setores agrários decadentes (açúcar) e esse grupo estão representadas a nível político pelas facções conservadora e liberal : os saquaremas e os luzias .

Esta divisão é muitas vezes, simplificadamente, colocada nos termos da contradição atraso X progresso: “ Ou o campo ou as cidades; ou a escravidão ou a Civilização.” (Joaquim Nabuco, “O terreno da luta” in *Jornal do Commercio* 19/7/1884) <sup>78</sup> .

O que fica patente é o rompimento da unidade política da aristocracia agrária . O grupo paulista, concentrado em resolver os problemas de escassez de força de trabalho, determinada pelo fim do tráfico, com a substituição pela mão-de-obra imigrante, mais produtiva inclusive. E o setor escravista tradicional se colocando contra a imigração e o fim da escravidão. O primeiro grupo se alia aos abolicionistas urbanos, contudo algo os

<sup>77</sup> Caio Prado Júnior, *História Econômica do Brasil* , p.193

<sup>78</sup> Citado por Alfredo Bosi , *Dialética da Colonização* , p.222



diferencia : “os abolicionistas queriam libertar o negro; os cafeicultores precisavam substituir o negro.”<sup>79</sup>

Entretanto, o ‘Novo Liberalismo’, surgido nos anos 1860, vê na abolição da escravidão apenas a primeira de uma série de reformas necessárias para a transformação do Brasil no que consideram uma democracia moderna : a mudança do modelo agroexportador para o industrial, o trabalho assalariado, a pequena e média propriedade, o ensino primário gratuito, o sufrágio universal, a reforma agrária.<sup>80</sup>

Os modelos econômicos ingleses e norte-americanos inspiraram o perfil desse discurso progressista, mas as idéias aí reveladas baseavam-se num movimento intelectual que recicla as idéias do Iluminismo, ancorados nas doutrinas do Positivismo e Evolucionismo, de Comte e Spencer. Ambos preconizam o trabalho livre e um regime político mais representativo.

Alfredo Bosi chama a atenção sobre as sutis diferenças de ambas as doutrinas européias no que diz respeito à relação entre a sociedade civil e o Estado :

“O positivismo ortodoxo [...] sustenta o projeto de um Estado centralizante, racionalizador e, no limite, tutelar. O evolucionismo do tipo spenceriano [...] pendia para o liberalismo clássico e acreditava na sabedoria da seleção natural que, mediante processos de concorrência, premiaria os mais capazes. Coerentemente : os positivistas ortodoxos queriam um presidente forte, um cérebro ativo na chefia do Estado; os evolucionistas, ao contrário, farão o elogio do parlamentarismo burguês com suas reformas espontâneas, lentas e graduais. Uns e outros, porém ( e este é o signo da sua modernidade), propunham um modelo político que substituísse o do velho Império oligárquico e escravista.”<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> idem. p.241

<sup>80</sup> idem. p.234

<sup>81</sup> idem, p.237 .

Voltando um pouco atrás, desde a Independência o choque dos interesses brasileiros, primeiro com a Metrópole e depois com as potências imperialistas em ascensão, vão incentivar uma valorização das diferenças raciais e culturais, peculiares à ex-colônia, que muito ajudam a concretar o processo de auto-identificação nacional. Bosi chama a atenção para os conteúdos contraditórios que, nesse sentido, vão estar encerrados no termo *nacional*: ora será apropriado pelos conservadores, que o usam para justificar e legitimar suas posições ideológicas, baseando-se na tradição de dominação e na história, por terem sido os arquitetos ( e também os beneficiários) da independência. Ora será usado pelos reformistas na acepção de um nacionalismo progressista modernizante, que busca a “elevação do Brasil ao plano da civilização ocidental”<sup>82</sup>.

O primeiro, na área estética, é servido amplamente pelos ideais artísticos do romantismo, que em nossas terras idealiza o passado colonial, atenuando as tensões colonizado X colonizador, de maneira ideológica.

Na literatura, o período onde se situa esta vertente vai desde a maré conservadora, deflagrada pelo movimento do Regresso de 1837, até o aparecimento do novo liberalismo, reformista, da década de 1860. Seu expoente máximo é José de Alencar.

Um aspecto sublinhado ainda por Bosi, e que muito nos auxilia na análise do fenômeno do pianismo de concerto, é o nível mítico que perpassa as duas maiores obras de Alencar : *O Guarani e Iracema*.

Para “aquém, ou além da cadeia narrativa verossímil ”, é o mito “que a prosa entretece ”. O mito que transcende o “horizonte factual e o recorte preciso da situação

---

<sup>82</sup> *idem*, p.238

evocada. [...] Há um nó apertado de pensamento conservador, mito indianista e *metáfora romântica* [ grifo nosso ] na rede narrativa de O Guarani ” <sup>83</sup> .

Bosi explora as dualidades do mito romântico - um lado, que toca a história, reflete contradições reais [ no caso acima a idealização do colonizado e do colonizador ] - e um lado onde um processo sógnico, engendrado na expressão romanesca, figural, realiza uma imagem poética. Esta, na medida em que é alcançada, liberta o mito da subserviência a esta ou aquela ideologia.

Encontramos comunicações destes padrões com as diversas manifestações artísticas daquele momento. Esta dialética do ideológico e o mítico está viva na dualidade de visões do nacional, no processo político e na vida social. Confunde-se com a própria busca e afirmação de uma identidade brasileira.

Na área teatral detectamo-la na divisão teatro romântico x teatro realista, que se dá a partir da inauguração do Ginásio Dramático [é o antigo Teatro São Francisco rebatizado], a partir de 12/4/1855. Ali se empreende uma renovação dos modelos dramáticos, encenando-se basicamente peças do realismo francês, cujos autores mais representativos foram Barrière ( *As mulheres de Mármore* ), Alexandre Dumas Filho ( *A Dama das Camélias* ), Émile Augier ( *O Genro do Sr. Pereira* ), Octave Feuillet ( *A Crise, Dalila* ) . Tratava-se de trazer ao palco temas da atualidade social da época, representados dentro de uma estética “mais aproximada da realidade em oposição aos exageros temáticos e interpretativos da estética romântica [ de representação ], com seus crimes, exageros, paixões absurdas, situações, enfim, fora da realidade, encarnadas da melhor maneira na

---

<sup>83</sup> idem, p. 179 e 180 .

figura do ator de maior renome à época : João Caetano <sup>84</sup> , cujo endereço era o Teatro S.Pedro .

A partir de 1860, no Ginásio vai florescer, e predominar por quase três anos, uma dramaturgia nacional, afeita àquela nova estética ligada à visão de mundo liberal e burguesa.

João R.Faria aponta o “desejo de civilização ” como uma explicação possível para a contradição do sucesso e repercussão, numa sociedade escravocrata, das comédias realistas francesas, a desvelar o mundo burguês com sua técnica de “daguerreótipo moral ”.

“As peças francesas traziam para os nossos palcos o retrato de uma sociedade moderna, civilizada, moralizada, regida pela ética burguesa e alicerçada na solidez de valores como o casamento, o trabalho, a família, a honestidade, a honra e a inteligência. Nossos jovens intelectuais [...] encontravam nessas peças não só o modelo de sociedade que desejavam para o Brasil mas também as sugestões para retratarem os costumes dos segmentos sociais brasileiros naquela altura já abertos ao liberalismo e à ideologia burguesa [...] ” <sup>85</sup> .

Nesse pêndulo dialético cumpre seu papel também o teatro lírico, um renovado foco de atenção a partir de 1845. A discussão lírico x dramático ganha as páginas dos jornais da época. O primeiro se alinhando inteiramente ao gênero romântico descrito acima, alheio à realidade em transformação à sua volta. Era o eleito da elite, e sua sede foi o Teatro S.Pedro até 1851, quando ocorre segundo incêndio naquela casa. Ganha o Teatro Lírico Fluminense, o Provisório, de acústica ruim para a ópera, passa depois de 1871 para o Teatro Imperial D.Pedro II, após a proclamação da república conhecido apenas como

<sup>84</sup> João Roberto Faria, *O Teatro realista no Brasil : 1855-1865* , p.78 .

<sup>85</sup> idem, p. 261 e 262 .

Teatro Lírico. Um repertório de alto teor ideológico faz as delícias da classe alta, que ali representava o enredo social dentro do enredo lírico<sup>86</sup>.

Machado de Assis observava : “o de bom-tom, na época, era ter casa em bairro aristocrático, outra em Petrópolis, carro, e camarote no teatro Lírico, na qualidade de assinante.[...] O camarote era um atestado de elegância e um palco em miniatura [...]”<sup>87</sup>.

Na esfera da música de concerto se manifesta o mesmo jogo.

Antes de 1860, as apresentações públicas de música não teatral ganhavam o nome de ‘academias’. O nome ‘concerto’, passou então a ser mais usado, significando da mesma forma uma reunião de músicos executantes<sup>88</sup>. O evento consistia na apresentação, em geral numa *soirée*, de vários artistas de música vocal e instrumental, solo ou câmara, em teatros ou salões de clubes ou sociedades. Seu repertório era bastante variado, sendo que as árias de ópera eram presença obrigatória no repertório apresentado; mesmo nos solos dos instrumentistas, que as executavam sob a forma de variações ou fantasias. Estas exhibições não tinham um formato fixo, podendo se misturar a apresentações teatrais completas, quando os artistas músicos se exibiam nos entreatos, ou alternando-se com cenas cômicas. Na maior parte das vezes as academias eram organizadas para o ‘benefício’ de algum dos artistas, ou para alguma instituição de caridade.

O formato do concerto instrumental de nossos dias só se estabeleceu nesta cidade depois da proclamação da república. Mesmo assim, é possível detectar uma mudança no estilo das apresentações de música instrumental para o final da década de 1830.

---

<sup>86</sup> Ver recente trabalho de Vanda Freire, *Rio de Janeiro, século XIX - Cidade da Ópera*

<sup>87</sup> Citado por Miécio Tati, *O Mundo de Machado de Assis*, p.152.

<sup>88</sup> “Concerto...assembléa de musicos em execução e então é syn. de academia musical”. Raphael Coelho Machado, *Diccionario Musical* ( Rio de Janeiro : Typographia do Commercio de Brito e Braga, 1855 ),p.28 . Citado por Magaldi, op.cit., p.39

Uma crescente profissionalização dos músicos e professores de música, muitos deles estrangeiros que aqui se radicam, impressão musical em expansão, ampliação do mercado de consumidores de música e instrumentos, aumento do número de ‘academias’, promovidas pelas sociedades musicais, e, a partir da década seguinte, a vinda de virtuosos internacionais. Estas novidades se alinham com as inovações urbanas, que começam a alterar a vida social do país.

No nosso estudo estamos interessados nos grandes pianistas, como Thalberg ( em 1855), Artur Napoleão ( primeira visita em 1857 ), Gabriel Giraudon ( em 1859 ), Emílio Wroblenski ( em 1859 ), Gottschalk ( 1869 ) e outros, que trouxeram inovações de repertório e maneira de tocar. Muitos, na verdade, continuavam a apresentar as suas versões das fantasias e variações sobre temas operísticos, mas com uma abordagem de alto grau de virtuosidade.

Sua exibição de alto domínio técnico do instrumento deixava a classe freqüentadora dos teatros boquiaberta e fascinada. Nos jornais liam-se avaliações e discussões sobre as novas possibilidades do instrumento, então reveladas. Mais uma vez a dignificação da arte européia, cujo desenvolvimento tanto desejávamos imitar. Uma situação em tudo semelhante ao que falamos do teatro, na qual se descobre o pano de fundo do ideário social da época : “desejo de civilização ” ... burguesa

O desenvolvimento do piano também obedece à lei burguesa : é o paradigma do artista da idade romântica, que de membro integrado da sociedade, sob o patrocínio das instituições tradicionais da Igreja, da Corte ou do Estado, passa, com as transformações burguesas, a ter de buscar seu mercado por luta e méritos exclusivamente pessoais. Aqui vão alguns mitos românticos : o do artista gênio, do qual a virtuosidade vai ser um

‘significante’, e a heroicização do artista. E unem-se a idéias evolucionistas : o homem que se faz por si próprio, confiante na seleção natural.

Esses princípios, levados a um limite, desembocam nas questões estéticas que se tornam signos, presentes mesmo em nossos dias : a idéia do “ virtuosismo do artista, que como marca de completude artística, desempenha um papel significativo. Essa completude parece ser um valor por direito próprio; a técnica torna-se um fim em si mesma. ” <sup>89</sup>

Também o aspecto construcional do instrumento recebeu a influência dessa mudança de paradigma : o desenvolvimento das possibilidades técnicas do instrumento estava intimamente ligado às exigências da execução. A maior robustez, melhor resposta, volume, e até mesmo a utilização do metal no tampo, que conferia maior solidez na afinação, fundamental para o novo estilo de execução, podem também ser lidos como uma resposta às novas necessidades. Afinal, o estilo novo abusava dos grandes contrastes dinâmicos, dos acordes, oitavas rápidas, enfim passagens pesadas, a que um instrumento frágil não resistiria

Esperamos deste modo ter apresentado, ou melhor, reapresentado o fenômeno do pianismo de concerto, dentro de uma discussão maior, como consequência do processo social brasileiro, evitando uma ótica centrada apenas no evento estético, desvinculado do todo social. O que esperamos ter conseguido evidenciar é a inversão dos fatores na compreensão deste fenômeno : a vinda de virtuosos internacionais determinou, sim, uma mudança na disposição e orientação dessa prática artística, como diz Ayres de Andrade. Mas preferimos fazer antes uma outra leitura : a de que essa nova prática está apenas no

---

<sup>89</sup> Ver Ernst Kris e Otto Kurz. *Lenda. Mito e Magia na imagem do artista*. p. 84 a 100 . Ver também Harold Osborne. *Estética & Teoria da Arte* , p.178 a 192 .

'lugar' das transformações sociais em curso no século passado, que permitiram a nova prática e, em última análise, a determinaram.



## CAPÍTULO II - O Pianismo do século XIX

## II.1 - PIANISMO DE SALÃO

Como já ressaltamos no primeiro capítulo, no século XIX grande parte das atividades musicais dos fluminenses, assim se chamavam os habitantes do Rio de Janeiro, tomava lugar nas residências, especialmente nas ocasiões festivas, nos aparatados salões das classes sociais superiores. Muitos dos eventos desta ordem eram costumeiramente designados saraus.

A palavra sarau tem origem na forma ‘serao’, do galego. É sinônimo de serão e designa festim noturno em casa particular, clube ou teatro; concerto musical noturno ou festa literária noturna.<sup>1</sup>

Teixeira de Souza<sup>2</sup> estabelece uma diferenciação entre o sarau e o baile, os dois mais característicos eventos musicais dos salões de então. Segundo ele, o sarau consistia numa reunião artístico-social, noturna, onde se misturavam exibições artísticas e passatempos familiares : as recitações, a música, as adivinhações e pequenas representações teatrais, os jogos, etc., podendo finalizar-se com danças.

No sarau havia uma preocupação com o “ o aprimoramento das exibições ” artísticas, e uma parte dele era destinado ao recital instrumental, vocal ou declamatório. Quase certo era a apresentação de um pianista profissional diante do auditório “ seletos e atentos ” . Os amadores de bom nível artístico também ali tinham oportunidade de revelar seus dotes musicais. Ao passo que o baile, nas residências particulares ou nos salões públicos, era dedicado exclusivamente às danças.

---

<sup>1</sup> Holanda, Aurélio Buarque de (ed.). *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro : Ed. Nova Fronteira S. A., 1986 .

<sup>2</sup> Em seu romance *Fatalidade e dous jovens*, publicado em folhetim no jornal *Marmota Fluminense*, em 1857. Citado por Baptista Siqueira, *Ficção e Música*, p.153

Machado de Assis, em seus romances e crônicas, registra o hábito dos saraus na segunda metade do século XIX. Esses, mais frequentes que os bailes, “enchiam com músicas, danças e jogos as noites do fluminense mundano, que não estivesse no teatro ou no Cassino.” O convite para o sarau, às vezes, era feito formalmente por carta. O autor também aponta uma das partes obrigatórias da noite: a exibição de um pianista “mais ou menos célebre”, cuja ausência podia ser suprida pela apresentação da “moça da casa” ou de um convidado que se exibia tocando ou cantando.<sup>3</sup>

Mário de Andrade apresenta ainda os termos assustado, brinquedo, partida e serão, designando, assim como sarau, “reunião dançante, geralmente noturna, organizada por sociedades recreativas, realizada em casas particulares, teatros ou clubes”. Atenta para a característica de ser o sarau “deliberado e organizado à última hora”, fato que o diferencia do baile.<sup>4</sup>

Não compartilhamos dessa opinião, uma vez que encontramos referências a saraus organizados e anunciados com antecedência, pelos jornais, por instituições recreativas ou musicais. Um exemplo são os anúncios, programas impressos e comentários sobre os saraus do Clube Mozart na imprensa fluminense<sup>5</sup>. Aliás, até os anos oitenta do século passado era usual a referência a saraus nos programas daquela sociedade, como podemos ver abaixo.

---

<sup>3</sup> Miécio Tati, *O Mundo de Machado de Assis*, p. 141 e 142.

<sup>4</sup> Mário de Andrade, *Dicionário Musical Brasileiro*, p. 465.

<sup>5</sup> Ver p.ex. comentário sobre sarau n.º *A Vida Fluminense*, ano II, n.º 76, de 12/6/1869. Idem na *Revista Mensal e de Bellas Artes*, anno I, n.º 23, de 6/6/1879.

CLUB MOZART  
SARÁO MUSICAL - 18 de setembro de 1880

Programma

Primeira Parte

- |                      |  |          |
|----------------------|--|----------|
| 1. Aroldo.....       | Symphonia para Orchestra.....  | Verdi    |
| 2. Huguenots.....    | Grande Fantasia para piano.....                                      | Smith    |
| 3. Serenade.....     | Quartetto para dous violinos, viola e violoncello.....               | Haydn    |
| 4. Manfredo.....     | Preludio, Gran Scena ed aria Lina. para soprano com ac. de orch..... | Petrella |
| 5. Semiramide.....   | Duetto concertante para flauta e violino, acomp. de piano.....       | Romanino |
| 6. Aria variada..... | Piston com acomp. de orchestra.....                                  | Lamotte  |

Segunda Parte

- |                          |  |               |
|--------------------------|--|---------------|
| 1. Robin des bois....    | (Der Freyschütz de Weber) Fantasia para orchestra.....                         | F. Domergue   |
| 2. Devaneio.....         | Fantasia sobre a Serenata de Schubert para violoncelo com acomp. de piano..... | F. Nascimento |
| 3. Fosca.....            | Preg'hiera "Fratel da un fascino" para soprano com acomp. de orchestra.....    | C. Gomes      |
| 4. Robert le Diable..... | Fantasia para violino com acomp. de piano.....                                 | Alard         |
| 5. Stella d'amore.....   | Valsa para soprano com acomp. de orchestra.....                                | C. d' Astroc  |

Neste caso, ao que tudo indica, o termo era usado para as ocasiões onde um baile se seguia às apresentações instrumentais e vocais. Em contrapartida, o termo ‘concerto’, já nessa época substituindo o antigo ‘academia’, queria designar os eventos puramente musicais.<sup>6</sup>

A expressão *partida musical* é também identificada por Wanderley Pinho como sinônimo de sarau. Vemos isso na reprodução de um relato de André Rebouças sobre um desses encontros musicais no Paço Isabel, em 14/1/1867, uma das famosas “partidas da princesa”, de música e dança :

“ (...) às 8 horas estávamos no segundo salão do Palácio, onde teve lugar uma *partida* [grifo nosso] musical . Tocaram o piano o Bevilacqua [Alfredo] filho do mestre [Isidoro], a filha do Taunay, o Dr. Martins Pinheiro, e uma filha do Dr. Ferreira d’ Abreu (...).

(...) Cumpre mencionar uma peça a 4 mãos, tocada pela Princesa Isabel, acompanhada pela Taunay, sobre motivos da “Muette de Portici”, d’Auber, de que é apaixonado o Príncipe, que

<sup>6</sup> Ver Cristina Magaldi, *Concert-Life in Rio de Janeiro, 1837-1900*, p.66.

comemora ter-se feito uma revolução na Bélgica, cantando-se esta música.

(...) Terminou exatamente às 10 horas o *sarau* ” [grifo nosso].<sup>7</sup>

O autor assinala também uma certa amplitude e intersecção de significados desses termos. Assim, o *sarau* dançante quer-se diferenciar do baile por ter dimensões um pouco menores. Um outro relato de Rebouças, sobre *sarau* de 4/3/1867 : “ (...) às 8 da noite, acendendo ao especial convite do Conde d’Eu, estava no Palácio Isabel. O *sarau* foi só dançante, com orquestra e perto de 100 convidados (...)”.<sup>8</sup>

A semelhança entre as designações *partida* e *sarau* é confirmada por Baptista Siqueira<sup>9</sup>, que rastreia o termo *partida* musical, encontrando referências em Schlichthorst, na década de 1820 : “Não se dão bailes públicos no Rio de Janeiro, mas são muito freqüentes as *partidas* [grifo nosso] de danças em residências particulares, onde reúnem amigos e vizinhos, e a mocidade, alternadamente, dança e faz música.”<sup>10</sup>

E, mais tarde, nos romances de José de Alencar, que descreve a *partida* como reunião musical em casas de família de *alta categoria social* [grifo nosso], nas quais era indispensável a presença de um pianista profissional.<sup>11</sup>

E ainda Machado de Assis, que em artigo de 1864, no *Diário do Rio de Janeiro*, anunciava aos “que sonhavam com bailes (...) : a instalação de uma sociedade destinada a dar *partidas* [grifo nosso] .”<sup>12</sup>

<sup>7</sup> Wanderley Pinho, op. cit., p. 150 e 151.

<sup>8</sup> idem.

<sup>9</sup> Baptista Siqueira, *Ficção e Música*, p. 132.

<sup>10</sup> Carl Schlichthorst, *O Rio de Janeiro como é ... (1824 a 1826)*. Rio de Janeiro : edit. Getulio Costa, s.d.

Citado por Baptista Siqueira, op. cit., p. 132 .

<sup>11</sup> idem.

<sup>12</sup> ibidem.

De qualquer modo, essas reuniões musicais estiveram estreitamente relacionadas com a parte mais cultivada da sociedade fluminense - a elite social -, que copiava os hábitos franceses, como já frisamos no primeiro capítulo.

Desde a primeira metade do século XIX, os salões elegantes tiveram na música o ingrediente principal na receita de convívio social que misturava artes, política e lazer.

Os salões mais movimentados, com partidas e saraus, da primeira metade dos anos oitocentos foram os do Visconde de Vila Nova da Rainha, dos Carneiro Leão, dos Carvalho e Melo, dos Rio Sêco, do Marques de Santo Amaro.<sup>13</sup> A casa do Barão Georg Heinrich Langsdorff, côsul geral da Rússia no Brasil, também reunia nos serões musicais os melhores músicos da época, entre profissionais e amadores. Aliás, os donos da casa eram ambos versados na arte pianística.<sup>14</sup>

Na segunda metade desse século, outros salões assumem a ponta como ditadores da moda e formadores de hábitos que se propagavam para uma já expressiva classe média.

Os salões se abriam semanalmente, os mais habituais em dias fixos da semana, para as “soirées musicales”.

Numa primeira fase do segundo império, até a Guerra do Paraguai, pode-se detectar mesmo uma febre de reuniões musicais, saraus, concertos e bailes. Segundo Wanderley Pinho,

“copiava-se os esplendores do Segundo Império em França. Paris dominava ainda uma vez o mundo, e as festas nas Tulherias,

<sup>13</sup> Wandelely Pinho, op. cit., p. 16, e 19 a 23.

Sigismond Neukomm, o célebre músico, discípulo de Haydn, que esteve no Rio de Janeiro entre 1816 e 1821, revelou mais tarde, em Paris, a Araújo Porto Alegre que nessa última residência se faziam com frequência reuniões musicais: “em uma daquelas reuniões (...) fizemos [no grupo estava o Pe. José Maurício] provas de algumas músicas que me chegaram da Europa. Todas as vezes que se tratava de cantar, cedia-se o piano ao padre-mestre [José Maurício]; porque melhor que ele nunca vi acompanhar.” Comenta ainda a riqueza da arte improvisatória do padre.

<sup>14</sup> Mozart de Araújo, ‘Sigismund Neukomm - Um músico austríaco no Brasil’. Separata da *Revista Brasileira de Cultura* 1/1 (1969): 61-74. Ver também Marcelo Fagerland, *O Método de Piano-forte de José Maurício Nunes Garcia*, p. 25 e 26. E ainda, Mozart de Araújo, *Rapsódia Brasileira*, p. 115.

Compiègne, maravilhavam. O Rio de Janeiro contagiava-se de imitação. A alegria meridional da imperatriz Eugênia talhava modelos :

“ As sociedades ou clubes organizavam-se em cada bairro (...). No Catete, o bairro da tafularia, da casquilharia, do bom-tom, da elegância, do espírito, da aristocracia - o faubourg Saint-Germain do Rio de Janeiro, como qualificava um cronista da época - em 1853 fundava um círculo o futuro Visconde de Silva.(...)

Os aniversários eram sempre justificativas para bailes e saraus, mas procuravam-se pretextos para reuniões e festas : as noites de São João e Reis, por exemplo.

Há memória de um terno ou reisado de 1854 - danças ao braço de seus cavalheiros, orquestras, castanholas, balões venezianos e versos de [Francisco] Otaviano cantados em música de Francisco Manuel (...).

Na noite de Natal à poética missa de seguiam danças(...).<sup>15</sup>

Dessa fase podemos citar alguns salões tidos como esplendorosos, onde se deram saraus : os do Visconde de Maranguape; do Marques de Abrantes, que se instalou em 1842 no palacete que fora residência de Carlota Joaquina em Botafogo [ esquina da atual rua Marques de Abrantes com a Praia de Botafogo ]; do Senador Nabuco; do Visconde de Sinimbu, da Baronesa de Bela Vista [ mais tarde Viscondessa de Cavalcanti ], o Visconde de Itaboraí, o Visconde de Jequitinhonha <sup>16</sup> e ainda o Paço Imperial.

Após 1870 e até a proclamação da república, as residências mais afamadas por seus saraus e bailes foram, dentre tantas, as do Barão de Cotegipe [ na atual rua Senador Vergueiro, aproximadamente no lugar onde se encontra o Cine-Paissandu ], cujas portas se abriam sempre às quintas-feiras para os saraus <sup>17</sup>; do Visconde de Silva [ futuro Barão do

<sup>15</sup> Wanderley Pinho, op. cit., p. 118 e 119.

<sup>16</sup> Estes dois últimos citados por Ayres de Andrade, *Um rival de Liszt no Rio de Janeiro*, p.41.

<sup>17</sup> De acordo com Wanderley Pinho [op. cit., p.182 a 185] , “ ali cantaram dentre tantas : Madame Antônio Lage, née Cecilia Braconnot, Madame Daltro, depois Madame Ferreira, Júlia Moller - Madame Adolfo Lisboa ; Madame Brandon que vocalizava com mestria de artista.

Ao piano, que se atravessava em viés a um canto do salão com as costas do armário cobertas pelas dobras de bela colcha da China, Arthur Napoleão tremelicava seus trejeitos de símio [ famoso careteiro ao piano], assustando todos os olhos, mas encantando todos os ouvidos com o desatar das notas, como a um colar que se

Catete e segundo marido da Marquesa de Abrantes ]; da Viscondessa de Cavalcanti [casada com o Senador Diogo Velho Cavalcanti de Albuquerque, o Visconde de Cavalcanti ] <sup>18</sup>; do Senador Vergueiro, que recebia às quintas-feiras; o Paço Isabel <sup>19</sup>; a casa dos Haritoff.

Nesse período, a mudança do modelo econômico daquela sociedade, impondo transformações nos hábitos da cidade, tem sua influência também nos salões. Um cronista da Estação, de 30/9/1883, observa a lenta substituição do prestígio social dos salões dantes exclusivamente políticos, pelos endinheirados, caso dos Haritoff :

“outrora com a abertura das câmaras se abria ao mesmo tempo uma época de festas e alegrias. Vinham-nos então das províncias homens notáveis, cavalheiros distintos, hóspedes agradáveis.

Muitos davam festas e organizavam bailes e recepções nas suas casas; animavam, enfim, a vida fluminense.

Por sua vez os ministros que então se chamavam Marques de Abrantes, Marques de Paraná, Marques de Monte Alegre.... e eram verdadeiramente fidalgos, abriam amavelmente os seus salões.

---

desfia e enfia, das Valsas de Chopin, com a gravidade mística das Sonatas de Beethoven, ou a Valse-caprice de Rubinstein, e os fortes inícios de acordes super-sonoros da Rapsódia Húngara de Liszt, que, num crescente emotivo, a todos suspendia em silêncio e ânsia, para os contrastes repousantes dos pianíssimos fugidios. E executava com alma de autor “Les Jongleurs” e a “Gavotte Impériale”, que ali tocou pela primeira vez [ estréia da obra ]

O futuro Visconde de Taunay, em noites de maior intimidade, preludiava umas miniaturas musicais de sua composição, algumas mesmo improvisadas no momento.

(...) Sinhazinha Barros Barreto fazia-se rogar, mas dominava, segura, o teclado. [ Brazilio ] Itiberê da Cunha e o compositor [ Antônio ] Cardozo de Menezes dedilhavam música de sua autoria ; e os violinos de White e Kinsman Benjamin espalhavam, por aquelas salas dolentes gemidos na “Pensée fugitive” de Papini, ou no “Scherzo” de Hauser..

E lá iam exhibir-se, levados pelos ministros de seus países, numa como apresentação à sociedade, artistas estrangeiros que visitavam o Rio : o violinista Bottesini , [ o harpista ] Lezano (...).

O recitativo estava em voga : ouviam-se sonetos, quadras, trechos da Divina Comédia, (...) estrofes de Castro Alves, Gonçalves Crespo, Machado de Assis, Gonçalves Dias, João de Lemos, Garrett..

E os dançarinos famosos do tempo deslizavam na valsa lenta de Strauss (...). ”

<sup>18</sup> “O grande fulgor do salão da Viscondessa de Cavalcanti durou indubitavelmente de 1875 a 1878, enquanto o marido foi ministro, mas ainda continuou depois a ser um elegantíssimo centro da alta sociedade do Rio, às quintas-feiras e aos domingos (...) Deliciava também seus convivas tocando Beethoven a quatro mãos com Arthur Napoleão.” Wanderley Pinho, op.cit., p.259

<sup>19</sup> Nas recepções das 6 às 8, ou nas partidas de 8 às 11, no Paço Isabel, dominava a música, não tanto do agrado dos palestradores e bailarinos que não lamentassem a duração dos concertos e audições, consolados e compensados com a vista dos duetistas [ cantores ] ou pianistas, e com poderem repetir o que escreveu um dos Goncourt : “o que mais admiro na música são as mulheres que a executam.” Um dos queixosos era o ministro argentino Quesada, que achava aquelas reuniões “excessivamente filarmônicas”. Idem, p.150.



E ria-se, então, e se dançava... A abertura do parlamento marcava uma época, uma estação de brilhantes festas, e era esperada com ansiedade.

Hoje...Não há nada disso. Os ministros moram longe e são insensíveis como os reis do Oriente.

O aumento de subsídio tornou o lugar de deputado um lugar apetecível, e a senatoria uma verdadeira e gorda aposentadoria [ até parece que nada mudou de lá para os dias de hoje].

Eles vêm ganhar no parlamento e não brilhar na Corte; ajuntam em vez de dispersarem dinheiro.”<sup>20</sup>

Que música se executava nesses saraus?

O estudo do repertório dos saraus pode ser realizado por dois tipos de fontes primeiro, por intermédio do relato direto nas cartas, nos romances, nas memórias, nas crônicas e nos artigos de jornal; o segundo tipo são as publicações de música, a que temos acesso pelos catálogos das casas editoras ou pelos anúncios, nos jornais da época, dos novos lançamentos, dirigidos especialmente ao público amador, geralmente ávido em reproduzir em casa as últimas novidades musicais da época. Nunca é demais lembrar que esse fenômeno tem limites precisos, referindo-se sempre a apenas uma parte da sociedade, onde se encontravam as pessoas que tinham acesso aos meios para adquirir e executar essa música.

A maior parte do repertório que alimentou a prática de música residencial, o qual veremos mais detalhadamente a seguir, pode ser colocado sob a genérica designação de ‘música de salão’. O termo abrange, metonimicamente, o tipo de música que mais usualmente foi executado nas reuniões musicais das residências, de diversas sociedades particulares de música e em salões de baile, no século XIX : a dizer, peças instrumentais ou vocais de dimensões não muito grandes e estrutura musical simples, com fins solísticos ou

<sup>20</sup> Todas estas informações sobre os salões vêm de Wanderley Pinho, op.cit.. p.120,143,150,159,160,168,182,256 e 265.

coreográficos. Como já dissemos, suas manifestações mais características são as modinhas, as árias italianas e francesas, muitas vezes transcritas para instrumento acompanhador e voz [ quase sempre o piano ou violão ], e as danças de salão.

O termo salão designa no Brasil do último século a peça central nas melhores residências. Geralmente de dimensões bastante amplas, é o lugar que abriga os saraus e os bailes.

Na expressão adjetivada [música de salão] vai equivaler ao francês ‘salon’ e ao inglês ‘salon’ [salon music], que por sua vez tomou a palavra de empréstimo do francês. Salão vai ainda referir-se, no âmbito da música pública, à sala espaçosa onde as instituições promotoras de música e dança realizam seus concertos e bailes.<sup>21</sup>

O repertório dos saraus varia, desde a introdução dos pianos no Brasil, quando a modinha triunfava absoluta nas preferências musicais, nos salões do tempo da colônia. Juntamente com a malícia e a ironia do lundu, canção [ cujo acompanhamento preferido era a viola ] ou estilizado sob a forma instrumental. Ambos já abordados neste trabalho.<sup>22</sup>

Mozart de Araújo alinha-se com Mário de Andrade ao ver um papel socializante dessa música aproximando [ ou talvez legitimando ], por seu intermédio, as classes extremas da sociedade : o senhor e o escravo. “Enquanto a aristocracia mandava para o povo a sua ária de corte, a “modinha” de origem erudita, o povo via executado nos salões aristocráticos e burgueses o seu “doce lundu chorado” (...).”<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Ver Cristina Magaldi, op. cit., p.4 e 5.

<sup>22</sup> Ver Mozart de Araújo, *Rapsódia Brasileira*, p. 76,77, 83 a 86, 113 a 117, 144 a 150. E também *A Modinha e o Lundu no século XVIII*.

Ver Mário de Andrade, *Modinhas Imperiais*.

<sup>23</sup> Mozart de Araújo, op. cit., p.125.

“(...)O lundu dos negros, sorrateiro e malicioso, galgando as escadas dos palácios e penetrando nos salões da gente branca, onde é tocado e dançado, segundo depoimento de Martius, pelas sinhás-moças e até mesmo pelo príncipe herdeiro da coroa, que o executava ao piano e ao cravo; e a modinha, em sentido oposto, descendo de sua esfera aristocrática, para se popularizar e adquirir, com o tempo, foros de legítima canção popular brasileira.”<sup>24</sup>

Neukomm fixou essas influências mútuas, por um lado editando em Paris, com harmonização sua e para piano, as modinhas de Joaquim Manoel, mulato carioca tocador de viola e cavaquinho<sup>25</sup>, modinheiro famoso no início do século XIX. Por outro lado, utilizando-se, em 1814, de um tema de lundu brasileiro na composição de um capricho para piano : *O amor Brasileiro - Caprice pour le pianoforte sur un Lundu Brésilien* ; editado em 1825 por Breitkopf & Härtel em Leipzig.

Queremos sublinhar a quase unanimidade dos autores, estudiosos da história da música brasileira no século XIX, em apontar, nesse período, em primeiro lugar a precedência da música vocal sobre a instrumental pura. E também a dominação quase integral do estilo operístico italiano nas composições para esse gênero. Mesmo a modinha, que como defendem alguns, é proveniente das árias da corte do século XVIII, as quais descendem da melodia italiana.<sup>26</sup>

O piano, assim como o cravo, tem a princípio como papel principal o acompanhamento nas peças vocais : as cantigas, romanças, baladas, barcarolas e árias, além das citadas modinhas e lundus.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> idem, p. 145.

<sup>25</sup> Ayres de Andrade, *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*, vol.I, p. 47.

<sup>26</sup> Ver Mário de Andrade, op.cit.,p.6. E também Mozart de Araújo, *Rapsódia Brasileira*, p. 145.

<sup>27</sup> Ver depoimento de Manoel Araújo Porto Alegre sobre a conversa com Neukomm, em Paris. Em Mozart de Araújo, op.cit, p.115. Ver também Marcelo Fagerlande, op. cit., p. 25 e 26. E ainda, Ayres de Andrade, op. cit., vol.I, p. 46 a 50

Das peças instrumentais executadas nos saraus à época da chegada da família real portuguesa temos pouca informação. Podemos, no entanto, seguramente afirmar que os gêneros fantasia e variação instrumental já eram bastante divulgados.

Neukomm, em sua estada no Brasil, escreveu nesse gênero o seu capricho *O Amor Brasileiro* (1819), já mencionado. Além das seguintes : *Fantasia para grande orquestra*, sobre uma valsa de S.A.R. o Príncipe D.Pedro I (1816), *Fantasia para piano e flauta*, *L'Amoureux*, dedicada aos Langsdorff (1819), *Fantasia do Adeus*, *Les Adieux de Neukomm à ses amis à Rio de Janeiro* (1821). Escreveu também variações como : *Seis variações para piano* (1817), *12 variações para piano* (1818), *6 variações sobre uma contradança inglesa* (1819), *Andantino com quatro variações para piano*, para o Príncipe Real D.Pedro I. E sonatas : *Sonata a 4 mãos para piano*, dedicada a S.A. Dona Isabel Maria (1819), *Sonata para piano com acompanhamento de violino [sic] não obrigado* (1819).<sup>28</sup>

Nas avaliações desse repertório para piano é preciso ainda levar em consideração um dado valioso : a informação de Spix e Martius de que a música de Neukomm não agradou, “por falta de preparação do público”.<sup>29</sup>

Os testemunhos continuam ainda nas Lições e Fantasias contidas no *Método de Pianoforte*, do Padre José Mauricio Nunes Garcia, escrito em 1821. As peças demonstram também a enorme penetração do estilo operístico italiano no Brasil : utilização amiúde de forma da *aria da capo*, citação de temas de ópera de Rossini, estilo vocal. Muitas dessas obras sugerem um estilo improvisatório, que o corte ternário da forma citada acima vem a favorecer : na reprise, a ornamentação e a improvisação eram atributos esperados do

<sup>28</sup> Mozart de Araújo, op.cit., p. 133 a 135.

<sup>29</sup> Do *Reise in Brasilien*, citado por Luis Norton, *A Corte Portuguesa no Brasil*, p. 19.

músico profissional. Atributos estes, aliás, incansavelmente louvados em José Maurício pelos músicos coetâneos.<sup>30</sup>

O Pe. José Maurício parece, além disso, ter possuído “a mais completa coleção de música do Brasil, pois [recebia] (...) as melhores obras que aparecem na Alemanha, na Itália, na França e na Inglaterra.”<sup>31</sup> Fato curioso que pode, se comprovado, ratificar esta informação é o relato da apresentação de uma sonata de Haydn, lida à primeira vista, em desafio de Marcos Portugal, em sarau na Quinta da Boa Vista. Para surpresa de todos, o padre declarou conhecer a obra daquele compositor.<sup>32</sup>

Outra informação valiosa é de que a princesa Leopoldina, pianista ela própria, teria trazido um “número considerável de obras de câmara manuscritas e em edições príncipes”<sup>33</sup>. Além de obras instrumentais no estilo da ‘primeira escola de Viena’, incluindo-se aí obras de Mozart.<sup>34</sup>

As tocatas e sonatas para teclado no estilo italiano já faziam parte do repertório instrumental ouvido na corte portuguesa. Domenico Scarlatti esteve ligado à corte de D. João V (1689-1750), de cuja filha - a princesa D.Maria Bárbara - foi professor de cravo e a quem acompanhou à corte de Madrid, quando do casamento desta com o rei Fernando V de Espanha. A avó materna de D.João VI, a Rainha D.Maria Ana Vitória de Bourbon, esposa de D.José I, apaixonada pela música que “converteu a câmara do Paço em verdadeiro salão de concerto”, tocava ela própria ao cravo “as tocatas mais dificultosas e do melhor gosto que eram as de Scarlatti.”<sup>35</sup>

<sup>30</sup> Marcelo Fagerlande, op. cit.

<sup>31</sup> Adriano Balbi, *Essai statistique sur le Royaume de Portugal et Algarves*. Paris, 1822. Citado por Ayres de Andrade, op. cit. vol.I, p.48.

<sup>32</sup> Marcelo Fagerlande, op. cit., p. 24. C.P.Rezende, op. cit., p. 25.

<sup>33</sup> Marcelo Fagerlande, idem.

<sup>34</sup> Cristina Magaldi, op.cit., p. 124.

<sup>35</sup> Ernesto Vieira, *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, citado por C.P.Rezende, op.cit., p.13.

No mais, todos os nomes dos compositores de música para teclado, na Portugal de fins do séc.XVIII, como Joaquim Felix Bachicha [ que emigrou para o Brasil ], o Baxixa, Carlos Seixas e outros, devem ter sido conhecidos e executados ao cravo e ao piano nas residências brasileiras das primeiras décadas do século seguinte.

Que o fazer música era parte integrante da vida elegante não há dúvida, como já visto no primeiro capítulo. Uma carta de D. Leopoldina para uma tia na Europa, datada de 24 de janeiro de 1818, reafirma este ponto de vista, também dentro do Paço de São Cristóvão :

“ Toute la journée je suis occupée à écrire, lire et faire la musique. Comme mon Epoux joue presque tous les instruments très bien, je l'accompagne avec le Piano et de cette manière j'ai la satisfaction d'être toujours près de la persone chère”.<sup>36</sup>

As danças da época real merecem ainda ser mencionadas, uma vez que devem ter sido executadas nos instrumentos de teclado - o minuete, o solo inglês, o rill, as contradanças, o fandango, a fôfa, a seguidilha, etc.<sup>37</sup> A existência, no catálogo Neukomm, da *l'antasia a Grande Orquestra sobre uma valsa de S.A.R. o Príncipe D.Pedro* e de um arranjo, para orquestra, de seis valsas também do príncipe servem para comprovar o pleno conhecimento desta forma de dança já no ano de 1816.<sup>38</sup>

Como se pode perceber, a pesquisa dese repertório no período real e do primeiro império conta com uma dificuldade : a inexistência até aquele momento de uma imprensa musical no Rio de Janeiro. Esta só irá surgir por volta de 1830, quando se passa a editar na cidade as peças e coleções que irão documentar aquele gosto musical.

<sup>36</sup> Luis Norton, *A Corte Portuguesa no Brasil*. Citado por C.P.Rezende, op.cit., p.26.

<sup>37</sup> Ver o capítulo I do trabalho.

<sup>38</sup> Mozart de Araújo, op. cit., p.142.

Nos anos 20 dos oitocentos já se encontram à venda nas lojas da cidade músicas importadas de Europa. O anúncio abaixo foi publicado em 1827. Pelos autores observamos a tendência do gosto para o canto e a dança

“J. Crémère, livreiro, rua dos Ourives n.86, tem a honra de participar ao respeitável público que acaba de receber um grande e rico depósito de músicas para viola francesa, rebeca, flauta e piano, de todos os autores, principalmente de Rossini, Musard, Paer, Grétry, Latour, etc.; segundo trato que tem feito com uma casa de Paris, receberá por todos os navios as músicas novas.”<sup>39</sup>

No ano de 1829 Johann Christian Müller, o mestre e afinador de pianos dinamarquês com loja, desde 1828, na Lapa do Desterro n.76, anuncia no *Diário do Rio de Janeiro* a publicação de uma coleção de música para piano, considerada por Ayres de Andrade como a primeira edição de música em série em terras brasileiras. Entre as peças anunciadas estão o Prelúdio e Fuga, de Rossini; Valsas, de Mozart e Auber; Polonaise, do Conde de Oginsky; Marcha dos Ciganos, da ópera *Preciosa* de Weber, com triângulo e tamburim; e Contradanças tiradas do *Moisés no Egito*, de Rossini.<sup>40</sup>

Do ano de 1833 é conhecida uma peça para piano forte, que é considerada o mais antigo exemplar de música impressa de posse da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. Traz na capa a inscrição “Huma Saudade para Sempre. De Sua Alteza Imperial a Serenissima Senhora Princeza D. Paula Marianna. Composto para piano forte por hum criado da Caza Imperial. Lith. do Arch. Militar. Higino Jozé.” Composição de um Sr. Pimenta quando do falecimento da infanta.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Ayres de Andrade, op.cit., p.134.

<sup>40</sup> idem, p.135

<sup>41</sup> Biblioteca Nacional ( Mercedes Reis Pequeno, org.), Música no Rio de Janeiro Imperial, p.67. Vide cópia nos anexos.

As notícias de jornal dão conta do lançamento, no ano de 1834, por Luís Vaccani, maestro e mestre de música, piano e cantoria que se apresentava como aluno de Mercadante, da coleção “Lyra do Apollo Brasileiro” - ao que tudo indica o primeiro periódico musical impresso na cidade do Rio de Janeiro. Eram editadas quatro peças mensalmente : para flauta, para iniciantes do piano, para pianistas mais adiantados e para canto com acompanhamento de piano. O primeiro número, de janeiro de 1834, trazia uma Fantasia sobre motivos da Italiana em Argel, para piano.<sup>42</sup>

Em 1834 temos ainda o ingresso no ramo da edição musical de João Bartolomeu Klier, o clarinetista alemão integrante da Capela Imperial, e dono de estabelecimento musical à rua do Hospício n.85. Manda então imprimir várias modinhas de Gabriel Fernandes da Trindade, com acompanhamento duplo, de piano e violão.<sup>43</sup>

Mercedes Reis Pequeno supõe que essa impressão foi executada na estamperia de Pierre Laforge, na rua do Ouvidor n.149. Em sua opinião este foi o primeiro a conseguir estabelecer imprensa regular de música na cidade. Era francês, flautista da Capela Imperial, desde 1816 [ ainda era a Capela Real ], possuía casa comercial de música e anunciava, em 1834, pelos jornais do Rio de Janeiro que “estava em condições de imprimir qualquer peça de música que lhe fosse encomendada, em tudo igual às de França.”<sup>44</sup>

A primeira edição, no ano de 1837, da famosa modinha do Padre José Maurício, *Beija a mão que me condena*, saiu de sua oficina<sup>45</sup>; naquele ano já no novo endereço da rua da Cadeia n.89, onde permaneceu até 1851. Em 1853 vendeu o negócio para a firma

<sup>42</sup> Ayres de Andrade, op. cit., vol.I, p.240. E Biblioteca Nacional, op. cit., p.67 e 77.

<sup>43</sup> idem.241. E Biblioteca Nacional, op.cit., p.77.

<sup>44</sup> ibidem, p.241.

<sup>45</sup> idibem.



Salmon, sucessores de P.Laforge, que por sua vez existiu até 1869, ano em que passou para a propriedade de Narcizo Pinto Braga <sup>46</sup>.

Baptista Siqueira informa também, no ano de 1837, o anúncio em jornais diários da publicação de doze valsas de autoria de Cândido Inácio da Silva (1808-1838), o famoso tenor da Capela Imperial, compositor e discípulo do Pe. José Maurício. O editor é Pierre Laforge e as obras estão, infelizmente, desaparecidas <sup>47</sup>.

Ainda naquele ano registra-se a impressão da coleção a “Terpsichore Brasileira”, cujas partituras não puderam até hoje ser localizadas. O anúncio abaixo é do Jornal do Commercio de 25/10/1837

“Sahio á luz e acha-se a venda na loja de música e instrumentos de J.B.Klier, Rua do Hospício n.85, o 1º número da Terpsichore brasileira; huma colecção de valsas, contradanças, galopadas e composições de vários professores e amantes da musica nesta corte. Adverte-se que de trez em trez mezes apparecerá hum caderno contendo seis differentes danças escolhidas; desta maneira ficará preenchida a falta de musica de baile (principalmente de valsas), pois que bem poucas valsas compostas para os bailes de Europa servem aqui, em razão de terem os movimentos muito differentes [informação extremamente importante para os estudiosos da difusão da valsa no Brasil].”

Outros anunciam coleções importadas : Guignon, estabelecido à rua da Ajuda n.6, apregoa “huma grande colleção de partições francezas e italianas” <sup>48</sup>, Schmidt & Baguet, à rua do Ouvidor n.132, vendem “methodos, e musica de phantasias para todos os instrumentos, e também as colleções completas dos melhores autores que escrevem para

---

<sup>46</sup> Biblioteca Nacional, op.cit., p. 77

<sup>47</sup> João Baptista Siqueira, *Músicas Instrumentais do século XIX*, s.p.

<sup>48</sup> Jornal do Commercio, 28/11/1837.

piano como : H.Herz, Heuten [ Hüntén ], Kalkbrenner, Thalberg, Herold, etc.,etc. e recebe-se musica para copiar ou imprimir.”<sup>49</sup>

J.B.Klier fazia sua propaganda

“ todas as composições de Herz de n.1 até a obra 90, assim como as composições de Hüntén, Czerny, Auber, Herold, Rossini, Bellini, Donizetti, A.Adam, Mercadante, Beethoven, Haydn, Mozart, Kűfner, etc., as ouverturas mais modernas para grande orchestra, assim como arranjos para quartetto e duetto para quaesquer instrumentos; ditas arrançadas para piano a duas e quatro mãos, as arias avulsas de todas as operas mais modernas, methods para todos os instrumentos, entre estes hum para flauta em Portuguez, composto pelo annunciante; compendio de musica do Sr.Fr.M.da Silva, modinhas modernas com acompanhamento de piano ou violão; Soirées italiennes, Nouveaux écrins de Herz, Hüntén e Mercadante; Voyage musical, Souvenir, etc.; todos ricamente encadernados. Além destes, tem o annunciante huma multidão de composições de musica de todos os autores classicos, como o seu catalogo claramente demonstra.”<sup>50</sup>

Verdadeiro manancial de informações sobre o gosto musical do período que vai da regência até o segundo império é o Catálogo da Biblioteca de Aluguel de J.C.de Müller & H.E.Heinen. Estes associaram-se em 1837 nesse empreendimento, importando a novidade, corrente na Europa já no século anterior<sup>51</sup>

O repertório oferecido pelos anúncios de jornal e catálogos aos interessados no aluguel de músicas ia já ao final daquele ano a um número de 1584 peças. A inscrição para a biblioteca podia ser feita por prazos anuais, semestrais ou trimestrais, pelos valores

<sup>49</sup> Jornal do Commercio, 22/7/1837. Citado por C.Magaldi, op. cit., p.121.

<sup>50</sup> Jornal do Commercio, 23/7/1837. Citado por C.Magaldi, op. cit., p.120.

<sup>51</sup> Ver Magaldi, op.cit., p.122.

respectivos de 24\$000, 16\$000 e 10\$000, pagos adiantados.<sup>52</sup> Funcionava na rua do Ouvidor n.36, no horário entre 9 e 16 horas.

Essa arrojada iniciativa recebeu o aval de músicos importantes, tais como Fortunato Maziotti, Simão Portugal e Francisco Xavier Muniz.

Apesar de sua oferta mencionar “música moderna e antiga”, o carro-chefe do catálogo eram as variações e fantasias sobre motivos de óperas. Do total das obras, estas contam 714; portanto, quase 50 %.

O catálogo se divide nas 12 seções seguintes : A) Méthodes, Études et Exercices; B) Grands Concertos; C) Quintuors, Quatuors, Trios et Duos; E) Sonates, Fantaisies, Concertos (arrangées pour le Piano), Rondeaux, Mosaïques, Rondelettes, Pot-pourris, Polonaises, etc.,etc.; F) Variations, etc.etc.etc.; G) Collection de soixante-dix opéras en différentes Pièces choisies, sans paroles; H) Ouvertures; J)[ a letra I foi pulada no índice]Opéras complets, sans paroles; K) Opéras complets, pour le chant, L) Opéras en partition, ou pièces séparées pour le chant; M) Marches et dances.

As seções que abordam a música instrumental para piano são

(A) Com 61 obras, entre as quais métodos de piano e estudos enfocando questões técnicas de execução, como escalas, arpejos, dedilhados, velocidade, etc. Os estudos de Czerny ocupam a metade da lista; seguidos pelos de Cramer; e Henri Herz, deste inclusive um método para o emprego do “Dactylion”, artefato de molas inventado pelo compositor e “aprovado pelo Instituto da França, destinado a desligar e fortalecer os dedos, dando-lhes independência e igualdade.”<sup>53</sup> Outros autores nesta seção : Hüntén, Adam, Bertini, Diabelli e Zöllner.

<sup>52</sup> idem.

<sup>53</sup> Catálogo da Biblioteca Musical de J.C.Müller & H.E.Heinen. Rio de Janeiro : Typ. Imp.e Const. de J.Villeneuve e C<sup>a</sup>, 1837. Página 13.

(B) Com apenas dois concertos para piano : Henri Herz, Grand Concerto avec accompagnement d'orchestre, op.34 ; e Hummel, Odéon, Grand Concerto avec accompagnement d'orchestre, op.83.

(D) Música para duos pianísticos

(E) e (F) Música para piano solo. O repertório é o do tipo mais difundido na capital francesa nesse período. A maioria dos compositores listados estavam fixados em Paris, ou ao menos ali atuou em algum momento de suas carreiras, onde adquiriram notoriedade.

O mercado parisiense demonstrava-se então extremamente ávido pelo tipo de música leve e evitada de ostentação técnica, numa estética cuja lei maior era a obra mosaico e o objetivo, ser agradável. Segundo Oscar Bie.<sup>54</sup>, essa regra derivou da ópera, centro gravitacional na Paris dos anos 30 e 40 do século XIX.

Um outro desdobramento disso foi também a crescente difusão e renovação da dança, uma vez que na ópera parisiense era impensável desconectar o par ópera-dança; e conseqüentemente o seu transporte para a música instrumental de salão e concerto.

Pianistas-compositores como Herz, Hünten, Karr, Rosellen, Konstki e seus companheiros faziam a sensação do momento, suprimindo o mercado com as fantasias, variações e pot-pourris operísticos, lado a lado com as Polonaises, Boleros. Árias ciganas, Escocesas, Tarantelas, Mazurkas, que tematizavam no exótico a sua novidade.

Estas, juntamente com as peças que apelavam para um sentimentalismo descritivo e superficial dão o novo tom do gosto no império burguês.

Na seção (E) a indicação 'Sonatas' não se refere estritamente à sonata clássica. Na verdade, do total de 524 obras desse item, pouquíssimos são os exemplares desta forma

---

<sup>54</sup> Oscar Bie, *A history of the pianoforte and pianoforte players*, p.201.

composicional , a dizer as sonatas de Beethoven op. 14, 31 e 49 e o quarteto de cordas op.59, listado erradamente como 54ª Sonata.

Mesmo Czerny está ali representado com peças baseadas em temas operísticos.

As seções (G) até (K) trazem reduções para piano e piano e canto de óperas completas ou trechos apenas.

A biblioteca apresentava pouca oferta de música de compositores brasileiros, o que talvez possa ser explicado pela existência de pouca música impressa no Brasil àquela época. De qualquer modo ali se encontram modinhas, algumas valsas, marchas e hinos de Manoel Pimenta Chaves, J.B.Klier, João Maziotti, Pedro I, Simão Portugal, C.I.da Silva, F.M. da Silva, Gabriel Fernandes da Trindade.

O sucesso do empreendimento parece ter sido grande, pois já em 30/12/1837 lia-se no Jornal do Commercio o anúncio abaixo \*

“J.J.[sic] de Muller e H.E.Heinen, conhecendo o amor que á musica consagrão os Brasileiros, pela concorrência que tem attrahido [grifo nosso] a BIBLIOTHECA MUSICAL da rua nova do Ouvidor n. 36, por elles creada nesta Côrte, apressão-se a declarar ao respeitavel publico, que, em consequencia de findar este anno e principiar o anno novo, continuão com o estabelecimento de alugar musica e que recebem assignaturas de TRES, SEIS e DOZE MESES. Os catalogos que se distribuem pelos assignantes darão noticia mais circunstanciada de tudo, e da grande utilidade deste estabelecimento - Aproveitando esta occasião, os annunciantes agradecem aos Srs.assignantes e lhes rogão de continuar a coadjuvar-los com sua protecção e concorrência, não só pela utilidade do estabelecimento, mas ainda por serem as condições favoraveis, e estarem os annunciantes resolvidos a não se pouparem a trabalho e despeza para merecerem a confiança e estima do respeitavel publico.”

Outras fontes valorosas para o estudo do repertório pianístico disponível, já no segundo império, são as publicações de periódicos e coleções, das quais listamos a seguir as mais importantes entre as décadas de 1840 e 1860 :

## Coleções e Periódicos Musicais - Publicações entre 1840 e 1860

Nome da Coleção ou periódico	Editor	Ano	Descrição	Fonte
Philo- Harmônico	João José Ferreira de Freitas	1842-?	Ver próxima tabela	AA, p.241 MRJI, p.67
Ramalhete das Damas	Heaton & Rensburg/Sociedade Phil'Orphenica	1842-1850	Ver próxima tabela	MRJI, p.74
Prazeres do Baile	Salmon e Cia., Suc. de P.Laforge	1843	“Collecção de quadrilhas, valsas, schottischs, polkas para piano”	idem, p.77
Harpa do Trovador	Heaton & Rensburg	1846	-	AA, P.241
Melodias Celestes	Filippone e C. <sup>a</sup>	1847	“Collecção com trechos de ópera em reduções ou transcrições para piano”	MRJI, p.71
Divertimento Noturno	Filippone e C. <sup>a</sup>	1848	-	AA, p.241

O Brasil Musical	Filippone e C. <sup>a</sup>	1848-1870	Repertório operístico da época em transcrições e arranjos. Publicado 2 vezes por mês, obras para canto nos números pares e para piano solo nos números ímpares. Ver tabela a seguir	Magaldi, p. 143 MRJI, p. 72
Duas Irmãs	Filippone e C. <sup>a</sup>	1848-?	-	AA, p. 241
Nymphas Brasileiras	Filippone e C. <sup>a</sup>	1848	quatro peças, todas com trechos de óperas	MRJI, p. 71
As delicias da ópera	Filippone e C. <sup>a</sup>	1848	exertos de óperas	Magaldi, p. 154
Pensamentos Italianos	Filippone e C. <sup>a</sup>	1848	-	AA, P. 241
Album de Modinhas	Isidoro Bevilacqua	1850	coleção de modinhas	AA, P. 241
As Brasileiras	Isidoro Bevilacqua	1850	coleção de modinhas	AA, p. 241 e MRJI, p. 69
Lundus para piano e canto	Isidoro Bevilacqua	1850	-	idem
Novo album de modinhas brasileiras	Filippone e C. <sup>a</sup>	1851	compostas por vários autores	MRJI, p. 71
Saudades de Botafogo	Filippone e C. <sup>a</sup>	1852-?	“collecção de fantasias e variações difficeis para piano”	MRJI, p. 72
Flores Guanabarenses	Salmon e C. <sup>a</sup> / Salmon C. <sup>a</sup> , suc. P. Laforge	1852-1857	“6 variações e fantasias fáceis e brilhantes para piano, sobre motivos de lindas modinhas brasileiras. Compostas por Adolpho Maersch, dedicadas ás jovens pianistas brasileiras”	MRJI, p. 79
Ilustração Musical	Filippone e C. <sup>a</sup>	1853	“collecção de cavatinas italianas para piano e canto”	MRJI, p. 71 e AA, p. 242
Progresso Musical	Salmon e C. <sup>a</sup> , suc. P. Laforge	1853-1857	“Periódico dedicado ás jovens dilettantis brasileiras”	MRJI, p. 76

Lira do Trovador	Henry Bohlman	1853	-	AA, p.242
Ilustração dos Pianistas	Raphael & C. <sup>a</sup> [Raphael Coelho Machado]	1853-?	"collecção de peças escolhidas"	MRJI, p.78 AA. p.242
Eco dos Bailes	Suc.P.Laforge	1854	dança	Magaldi,p.154
O Livro de ouro dos pianistas	Suc.P.Laforge	1854-1857	-	MRJI, p.76
Bouquet dos pianistas	Frion e Raphael	1854-?	mensal	MRJI, p.73
Flôres do Baile	Frion e Raphael	1855-?	Quadrilhas, valsas, schottishes para piano	MRJI, p.73
As Flôres da Primavera	Theotônio Borges Diniz [foi cantor da Capela Imperial]	1856-?	Quadrilhas, valsas e schottishes para piano	AA, p.242 MRJI, p.70
Recreio dos flautistas	Suc.P.Laforge	1856-1857	-	Magaldi,p.154
Lyra do Trovador	Theotônio Borges Diniz	1856-1858	trechos de ópera em arranjos para piano e canto	MRJI, p.70
Ilustração Musical	Theotônio Borges Diniz	1857	"Nova collecção de brilhantes peças de musica para piano, a 2 e 4 mãos dos mais célebres compositores." [ o primeiro número trouxe "Variações sobre o Hino da Independência" de Marcos Portugal, por A.P.Strong.]	MRJI, p.70
Abelha Musical	Suc.P.Laforge	1858-1859	saía 2 vezes por mês, alternando exemplares para voz e piano e para piano solo	Magaldi,p.155



Pérolas e Diamantes	V. Sydow & C. <sup>a</sup>	1860-?	“Collecção de peças muito modernas e brilhantes dos melhores autores” [ da publicação existente na Biblioteca Nacional consta o subtítulo 3ª Collecção, donde supor que tenha havido uma 1ª e uma 2ª, pelo menos ]	AA, p.242
Álbum de Piano	Bevilacqua & Narciso	ca. 1860-?	“Collecção de lindas pessos [sic]. Composições de Arthur Napoleão”	Magaldi, p. 154 MRJI, p.69
Harpa Eólica	Victor Préalpe	1861-?	“Collecção de peças de muzica dos mais conhecidos e affamados autores [ Ex: Grande fantasia para piano sobre Il Trovatore de Verdi, de Bernardo Wagner ]	MRJI, p.78 AA, p.242
Lira dos compositores	Bevilacqua & Narciso	ca. 1862-?	-	Magaldi, p. 154
Álbum de Modinhas	Bevilacqua & Narciso	ca. 1862-?	-	idem
Estatua Equestre	Filippone & Tornaghi	1862-?	“Collecção de peças brilhantes para piano”	MRJI, p.72
Família Imperial do Brasil	Filippone & Tornaghi	1862-?	“Collecção de peças para piano”	idem
Conselheiro das Damas	Arvellos & Cia. [Januário da Silva Arvellos- o filho]	1862 e 1869	As séries dos dois anos incluíam modinhas, polcas, quadrilhas, etc.	AA, p.242 MRJI, p.69
O Progresso Musical ou A Lira eólica	Arvellos & Cia.	1862 e 1869	-	AA, P.242
A Lira Brasileira	Rocha e Correia	1863-1864	Os trinta e poucos números desta coleção continham trechos de ópera, inclusive da Joana de Flandres de Carlos Gomes	MRJI, p.70
Noites do Alcazar	Narciso	1866	Colecção de peças baseadas em temas de operetas de Offenbach, entre estas estão fantasias, valsas e peças de Napoleão, Bernardo Wagner, Burgmüller	Magaldi, p. 156

Hymnos para Piano	Narciso, Arthur Napoleão & C. <sup>a</sup>	ca. 1869	-	MRJI, p.78
Terpsychore	Narciso	1866-1869	“Collecção de polkas de autores escolhidos e acreditados”	MRJI, p.78
Album de Dansa	Narciso	1866-1869	Coleção de 17 polkas, quadrilhas e schottisches, a maioria de autoria de Strauss Jr. e Alfredo Napoleão. Arranjos para piano de danças apresentadas nos entreatos de operetas	Magaldi, p.158

OBS.: As abreviaturas usadas para as fontes são as seguintes:

AA = Andrade, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Vol I

MRJI = Biblioteca Nacional. *Música no Rio de Janeiro Imperial*

Magaldi = Magaldi, Cristina. *Concert life in Rio de Janeiro. 1837-1900*

TABELA II.2

Periódico *Philo-harmonico*-Números existentes na Biblioteca Nacional (1842) <sup>55</sup>

Compositor	Gênero	Título	mês de publicação
J.J.F. Freitas	valsa	Grande Valça [sic] A Lembrança	janeiro
	modinha	A Noite do Ciúme	janeiro
	valsa	A Teima Amorosa <sup>56</sup>	março
	quadrilha	A Imperialista	abril
anônimo	valsa	Valça [sic] para seis mãos , A Romantica	janeiro
Cândido José de Araújo Viana Júnior	valsa	A Amizade <sup>57</sup>	março
anônimo	modinha	A esperança perdida	abril

<sup>55</sup> Fonte : Magaldi, op.cit., p. 136.

<sup>56</sup> Ver cópia da partitura nos anexos.

<sup>57</sup> idem.

Compositor	Gênero	Título	mês de publicação
A.J.T. de Bandeira	modinha	A Despedida <sup>58</sup>	março
Francisco Manuel da Silva	romance	12 Romances (só a nº 1, em Italiano : Nume Eterno tu che mire) <sup>59</sup>	março
	moda	Inda existe a terna filha	abril

<sup>58</sup> ·idem.

<sup>59</sup> ·idem.

TABELA II.3

**Periódico *O Ramallete das Damas*, peças existentes na Biblioteca Nacional <sup>60</sup>**

Compositor	Gênero	Título	Ano
Donizetti	romance e dueto, redução para piano	“Com’è bello”, da ópera <i>Lucrezia Borgia</i>	1845
Francisco Manuel da Silva	hino (canto e piano)	Hymno a S.A.I. o serenissimo Principe D.Affonso	1845
Verdi	cavatina, arranjo para piano	“Come rugiada al cespite”, da ópera <i>Ernani</i> <sup>61</sup>	1846
Verdi	rondo	Se vano é il pregare, da ópera <i>I Lombardi</i> <sup>62</sup>	?
Donizetti	romance	da ópera <i>Favorita</i>	1846
Donizetti	romance (canto e piano)	“Una fortiva lagrima”, do <i>L’Elisire d’amore</i>	

<sup>60</sup> Fonte : Magaldi, op.cit., p.138 e 139. A autora cita ainda outras peças da coleção publicadas até o ano de 1845. Obteve essa listagem nas contra-capas das partituras existentes na Biblioteca Nacional.

<sup>61</sup> Ver cópia da partitura nos anexos.

<sup>62</sup> A informação é de nossa autoria. A partitura encontra-se no acervo da Biblioteca Nacional.

Compositor	Gênero	Título	Ano
Fachinetti	romance (canto e piano )	“Se pieta in voi non trova”, da ópera <i>Ignez de Castro</i>	1846
Bellini	romance (canto e piano )	“Dolente Immagine”	1846
Augusto Panseron	modinha	Brazil, ó minha patria	1846
Beethoven/Herz	valsa e variações <sup>63</sup>	O Desejo	1847 <sup>64</sup>
Joze Antongini	cançoneta (canto e piano)	Gratidão à Bahia	1847
Bellini	preghiera (canto e piano)	“Ciel Pietoso”, de <i>La Straniera</i>	1847
Masini	arietta (canto e piano)	La Speranza	1847
Bellini	cavatina (canto e piano)	“Cavatina di Romeo”, de <i>I Capuletti ed i Montecchi</i>	1847
Paer	barcarolla veneziana com variações (canto e piano)	La Biondina in Gondiletta	1847

<sup>63</sup> Esta valsa é, na verdade de Franz Schubert, foi publicada por Schott, em 1826, como sendo de Beethoven. Informa Magaldi, op.cit., p.138. Ver cópia da partitura nos anexos.

<sup>64</sup> A partitura que encontramos na Biblioteca Nacional é de 1849.

Compositor	Gênero	Título	Ano
Bellini	romance (canto e piano)	A palpitar d'affano, de <i>I Capuletti ed i Montecchi</i>	1847
Bellini	romance (canto e piano)	Oh quante volte, de <i>I Capuletti ed i Montecchi</i> <sup>65</sup>	1847
Bellini	romance (canto e piano)	Ultima composição de Bellini <sup>66</sup> ( do álbum da Imperatriz Thereza Cristina)	1847
M. J. Coelho	lundum (canto e piano)	Você Vio <sup>67</sup>	1849
José Maurício Nunes Garcia	canções e valsas	Mauricinas	1849

<sup>65</sup> Esta informação é de nossa autoria. A partitura se encontra na Biblioteca Nacional.

<sup>66</sup> idem.

<sup>67</sup> Ver cópia da partitura nos anexos.

TABELA II.4a

**Periódico *O Brasil Musical*, coleção de peças para piano solo, 1848-1851 <sup>68</sup>**

Compositor	título / ópera	gênero	número
Bellini	“Qui la voce sua suave”, I puritani	“delirio”	17
Beyer	Lucia de Lamermoor	fantasia	55
Burgmüller	A Caprichosa	valsa	73
Donizetti	“Ardon gl’incensi”, Lucia de Lamermoor	aria	3
	“Prendi por me sei libero”, L’elisir d’Amore	aria	13
	“A consolarmi affrettati”, Graça de Deos	“delirio”	1
Herz	La lutine	valsa	9
Hünter	A Romanesca	valsa	47
Musard	Marino Falinero	quadrilha	19
Other	“A! vane pompe”, Maresciala	cavatina	15

<sup>68</sup> Fonte : Magaldi, op.cit., p.146.



Compositor	título / ópera	gênero	número
	d’Ancie		
Verdi	“Se vano, se vano”, I Lombardi	“delirio”	5
	I Lombardi	quadilha	7
	“Anchi’io dischiuso un giorno”, Nabucodonosor	aria	11

TABELA II.4b

**Periódico *O Brasil Musical* , coleção de peças para piano, 1852-1855 <sup>69</sup>**

Compositor	Título	gênero	ano	número
Alary	La Sontag	polka	1852	101
Burgmüller	Bianca e Fernando	polacca	1852	87
Beyer	I Due Foscari	fantasie	1852	107
	La Straniera	fantasie		111
	Robert le	fantasie	1854	159
	Diable			
Duvernov	La Fiorentina	variações	1852	113
Kruger	Vêpres	siciliana	1855	195
	Siciliennes			
Lecarpentier	I Lombardi	polacca	1852	123
Navarro	O Miudinho	variações	1853	137
Pinzarrone	Saturnino	variações	1853	135

<sup>69</sup> Fonte : Magaldi, op.cit., p.146 e 147.

Compositor	Título	gênero	ano	número
	A Saloia	fantasie	1854	141
	Merope	caprice		143
	Terna Paixão	variações		149
	Il Trovatore	fantasie		165
	La Traviata	caprice	1855	185
Ravina	Nocturno	noturno	1854	163
Rosellen	Il Furioso	fantasie	1852	105
	Trovatore	fantasie	1854	175
Schulhoff	Carnaval de	variações	1855	193
	Veneza			
Thalberg	Les Huguenots	fantasie	1853	125

TABELA II.4c

Periódico *O Brasil Musical*, coleção de peças para piano, 1860-1864 <sup>70</sup>

Compositor	título	gênero	ano	número
Ascher	Marche Bohême	marcha		311
	La cascade de Roses	nocturne		315
	La Sevillana	caprice		319
	Filha do Regimento	caprice		325
	Une Nuit à Varsovie	mazurka	1862	333
	Martha	fantasie		343
	La Favorita	fantasie	1863	363
	Sans Souci	galop		379
	L'Orgie, Bachanal	fantasie	1864	385
Badarewska	La Prière d'une Vierge			301
Braga	La Mendicante	fantasie		305
Coop	Aria Napolitana	fantasie		
Duvernoy	Lucia di Lammermoor	fantasie	1863	365

<sup>70</sup> Fonte : Magaldi, op.cit., p. 147 e 148.

Compositor	título	gênero	ano	número
Goria	Etude de Concert en Mib	nocturne	1861	307
	L'Addio	nocturne		317
	Melancolia	nocturne	1862	323
	Barcarolla	barcarolle		329
	L'Elisir d'amore	fantasie		337
	Belisario	fantasie		351
	Souvenir du Théâtre Italien	fantasie	1863	353
Jungmann	L'Attente	nocturne	1864	385
Kontsky	Simon Boccanegra	fantasie	1860	295
Lecarpentier	Dom Sébastien	fantasie	1862	349
Lemoine	Domino Noir	fantasie		303
Perny	Miserere do Trovador			309
Quidant	Souvenri du Petit Enfant	fantasie	1861	327
Rosellen	Un Ballo in Maschera	fantasie	1862	347
Talexys	Étude Mazurka	mazurka	1861	321
Thalberg	La Traviata	fantasie	1863	369
	Il Trovatore	fantasie		371

Fixemo-nos, pois, nesta faixa de tempo que vai das décadas de 1840 e 1860 em nossas observações sobre o piano na música de salão. Mantenhamos, no entanto, uma certa flexibilidade, a fim de evitar qualquer ortodoxia que em nada contribui na avaliação de um fenômeno cujos limites não se determinam precisamente.

Estes limites coincidem com os da vinda dos primeiros pianistas virtuosos internacionais, cujas inovações vão referir-se exatamente ao que chamamos de 'pianismo de concerto'.

Esta escolha visa, portanto, facilitar o estudo comparativo de ambas as práticas.

Do exposto e do exame do repertório da biblioteca de aluguel e dos periódicos e coleções é lícito tentar a síntese conclusiva que estabeleça parâmetros diretivos, para tentar isolar um léxico de linguagem desta música de salão.

Alinhavando já alguns pontos :

1.No período descrito, grande parte da música ouvida nos saraus era executada ao piano.

2.As três vertentes mais presentes no repertório desses saraus são a música vocal acompanhada pelo piano, a música para dança e a música instrumental solística, no mais das vezes, ligeira.

3.A grande difusão do repertório de salão pressupõe não somente um público ouvinte, mas também um crescente público executante, consumidor dessa música.

4. A existência de um número cada vez maior de amadores de piano significa, pelo menos que o acesso à aquisição do instrumento e ao seu aprendizado

“(...) faça-se executar por um amador de bastante agilidade (...) uma fuga de Bach e ver-se-á o embaraço, se não a impossibilidade na produção do contra-motivo.(...)”

E ainda, quanto ao gosto musical, comenta :

“o gosto da música não significa admiração pelas grandezas da arte. As polkas, lundus, as quadrilhas, o tango e outras *chorosas* fazem parte das predileções da generalidade do público - isto na capital - calcula-se agora o que vai pelas províncias, onde a *modinha* tem um trono que desafia a todos os republicanos do mundo.”<sup>73</sup>

Percebe-se, claramente, o preconceito contra uma arte pianística mais despojada e contra qualquer apelo popular da música, no caso, de piano.

Mas, continuemos a costurar os pontos que consideramos principais no léxico da música de salão

5.O exame de boa parte das partituras editadas nas coleções de salão, acima listadas, e em particular da seleção listada nos anexos, nos mostram um nível de execução pianística médio, no geral. Mantêm-se afastadas de elaborações técnicas intrincadas, inacessíveis para a maior parte dos amadores.

As colocações de Bussmeyer e Guanabara ratificam isto.

O pianismo de salão não alçava grandes vôos técnicos, tanto na construção das obras, quanto em sua execução. Isto talvez se explique pelo fato de estas peças estarem destinados a alimentar o gosto popular pelo divertimento leve, fácil e acessível a uma maioria.

6. Observa-se nessas partituras, escolhidas dentre as coleções citadas, além do dito, alguns outros pontos em comum Em linhas gerais

<sup>73</sup> Regina Sclochau, op. cit., p.180 a 182.

- textura homofônica, daí a mão esquerda ser pouco exigida (ausência quase total de polifonia);

- formas simples;

- ausência de grandes contrastes nas seções;

- as modulações, quando as há, no mais das vezes, estão restritas aos tons vizinhos, de preferência ao tom da dominante ou relativo.

- no geral, pouca elaboração do material

- as peças tendem a ser curtas.

A seleção de partituras de salão, que apresentamos nos anexos, pertencem quase todas às coleções acima referidas. Um total de 19 músicas, que cobrem o período em foco, exemplificando de maneira satisfatória os pontos abordados.



Pequena seleção de partituras das coleções e periódicos referidos constantes do anexo

Compositor	Título	género	editor	ano	Comentários
“por um criado da Casa Imperial”	Huma saude para sempre	-	Lith. Arch Militar Higino Jozé		
	?	danças	Narciso & Arthur Napoleão		reimpressão de edição de P.Latorge, de 1839
Verdi	Se vano è il pregare. Rondo da ópera I Lombardi	redução para piano	Heaton & Rensburg		coleção Ramalhete das Dama
				1846	Ramalhete das damas. Ano V nº 13
Verdi	Come rugiada al Cespite. Cavatina do mestre...	redução para piano	Heaton & Rensburg		
Geraldo Antônio Horta	A Moreninha	valsa	Typ. de Paula Brito	ca. 1851	distribuído com a ‘Marmota na Corte’[jornal]

Geraldo Antônio Horta	Alegria do Coração	valsa	Lith. do Arch. Militar	ca. 1851	
José Joaquim Goyano	A valsa pulada	valsa	Typ. de Paula Brito	1851	distribuído com a 'Marmota na Corte'
Carlos Gomes	Angelica	schottisch	Narciso & Arthur Napoleão	[a partir de 1869]	
Henri Herz	O Desejo	valsa de Beethoven com variações	Heaton & Rensburg	?	Ramalhete das Damas
M.J.Coelho	Você vio !	lundum	Heaton & Rensburg	1849	Ramalhete das Damas Ano VIII nº 8
Verdi	Non fu sogno ! Aria nell' opera I Lombardi	redução para piano, por A. Tornaghi	Filippone e C. <sup>a</sup>	?	Coleção As Nymphas Brasileiras
Adolpho Maersch	Variações brilhantes sobre motivos da modinha Alta Noite tudo dorme, do Snr. F. S. Noronha	variações	Salmon e C.		coleção Flores Guanabarenses [ n.º 1 ]

Joaquim Antônio da Silva, Callado	Iman Polka, para piano	polca	Arthur Napoleão & C	?	Coleção Flores do Baile
Alberto Gomes de Mattos	Romance sans paroles	romance	Suc. P Laforge, reeditada por Narciso & Arthur Napoleão	?	Coleção Abelha Musical
C.J.de Ar.º Vianna F.º	A Amizade	valsa para piano	João José Ferreira de Freitas e Francisco Manuel da Silva	1842	Periódico Musical Philo-Harmônico março/ 1842 - nº 3
C.D.e O.	A Teima amoroza	valsa para piano	idem	1842	idem
Francisco Manuel da Silva	Romance	romance para canto e piano	idem	1842	idem
A.J.T.de Bandeira	A despedida	modinha para canto e piano	idem	1842	idem
Alfredo Napoleão	Se sa minga [ op.de Carlos Gomes]	polka	Narciso	?	coleção album de Dansa [sic]

## II.2 - PIANISMO DE CONCERTO

No século passado, até os anos 30, as apresentações públicas de instrumentistas solistas na cidade do Rio de Janeiro vinculavam-se aos espetáculos teatrais ou operísticos. Os números musicais solísticos eram ouvidos nos intervalos das representações, entre um drama e uma comédia ou uma farsa; ou nos entreatos das récitas operísticas.

Da leitura da seção - *Theatros* - dos jornais daquele tempo se observa a fórmula, tanto no teatro lírico quanto no teatro dramático, de entremear a apresentação com exibições de canto (duetos, trios, solos com acompanhamento de piano ou orquestra) ou de instrumentistas solistas.

No caso do teatro dramático vê-se o hábito de se executarem “ouverturas” antes do drama [ geralmente em vários atos - quadros - e um prólogo ], após um interlúdio cantado ou dançado seguia-se uma comédia ou uma farsa, e terminavam a noite com um número musical, que podia ser um baile.

Algumas vezes ainda se vêem combinações esdrúxulas de apresentações teatrais : exibições circenses ou de ginastas misturando-se com performances musicais, como no exemplo abaixo. O anúncio consta do Jornal do Commercio de 1/10/1827 :

“Theatro Imperial de S. Pedro d’Alcantara

Hoje segunda-feira 1 de outubro de 1827, á beneficio de Ma. Rhigas e ultima representação de M. e Ma. Rhigas, segundo a escripturação feita com a administração do theatro, se exporá em scena huma peça Italiana ou huma dança que os cartazes annunciarão, seguida por hum *concerto de piano-forte* [grifo nosso] executado por Ma. Rhigas, depois do qual M. Rhigas fará diversos exercícios de equilibrio, de destreza e força; e rematará o

espectaculo com *huma grande variação para piano-forte* [grifo nosso] executada por Ma. Rhigas.

M. Rhigas aproveita esta ocasião para dar ao Ilustre Publico os mais sinceros agradecimentos pelo beneficio e indulgente acolhimento que recebeu, asseverando que sempre a gratidão fará nascer em seu coração os mais ferventes votos pela prosperidade de tão illuminado Publico.”

A música instrumental ainda sofria no gosto e como forma de divertimento público uma sujeição hierárquica à arte teatral e operística.

O programa abaixo é um exemplo do modelo usual à época :

“Theatro S. Januario - terça-feira , 15 do corrente, em beneficio do actor e sócio José Jacob Quezada, haverá um interessante espectáculo. Jocosá comedia em 3 actos : O SARGENTO E O USURARIO.

Symphonias e intervallos, como abaixo se menciona.

1ª Ouvertura - *Turco em Italia*

2ª Dita [Ouvertura] - *La Fiancée*

Do 2º ao 3º acto, variações no piston, executadas pelo Sr. Deziderio Dorisson, em obsequio do beneficiado.

3ª Ouvertura - *L'estocq*

No fim da peça, cavatina da opera - *Semiramide* - Bel Raggio Luzinghero -, executada pela actriz Margarida Lemos.

4ª Ouvertura - *Gazza Ladra*

Conduindo o espectáculo com a grande farça [sic], ornada de musica, intitulada : A ENFERMARIA DOS DOUDOS.

Com o divertimento, o beneficiado espera merecer a costumada protecção do publico desta capital. Os bilhetes achão-se á venda no escritório do theatro.”<sup>74</sup>

Raríssimo era o instrumentista que ousava se produzir em concertos por conta própria<sup>75</sup>. As academias de música, como então se designavam os concertos instrumentais-vocais<sup>76</sup>, eram fatos isolados na vida musical da cidade. O seu formato, já então fixava o modelo que perduraria até quase o final do século : a

<sup>74</sup> Jornal do Commercio, 10/1/1839, p. 3.

<sup>75</sup> Ver Ayres de Andrade, op.cit., vol.I, p.132.

<sup>76</sup> Ver Cap.I deste trabalho.

reunião de vários artistas numa mesma apresentação; tanto maior o sucesso quanto maior o seu número.

Mesmo aí, a música vocal, especialmente a operística, marcava o programa. Quando se analisa uma grande quantidade de programas de academias e concertos do século passado, chama a atenção a sua presença quase mandatória.

Na década de 1830, as apresentações de música instrumental ocorrem com maior frequência. As iniciativas para promover academias se multiplicam. Aí se registram as primeiras exhibições de pianistas, que pudemos localizar :

Em 10/1/1832, um concerto de Pierre Laforge no Teatro Constitucional Fluminense.<sup>77</sup> Programa : Sinfonia de “Uoslow” [deve ser Onslow Giordano] para orquestra; concerto de flauta pelo beneficiado [P.Laforge]; concerto para clarineta, por J.B. Klier; uma ária, cantada por Cândido Inácio da Silva; Ouvertura da *Dame Blanche* para orquestra, de Auber; variações para corne inglês; uma cantata do Sr. Salvador Salvadori ; e *variações para pianoforte* [grifo nosso] sobre uma marcha do *Guilherme Tell*, por um “curioso” [assim se escondiam os diletantes que não viviam de música, por preconceitos coloniais, toda a vez que se apresentavam em público].<sup>78</sup>

Em 6/6/1832, ‘Grande Academia de Musica’, na casa situada na Praça da Constituição nº. 6, pelo sr. Courtin, “ o Rabeca da Academia Imperial de Paris”, e o pianista Barré : *um grande quinteto para pianoforte*, de Kalkbrenner; variações concertantes para pianoforte e “rabeca”[violino], de Herz e Lafont; e as variações *Fouchette est charmante*, para pianoforte, de Herz .<sup>79</sup>

<sup>77</sup> Assim se chamou o Teatro S. Pedro de Alcantara, de 1831 a 1838, durante o período da regência.

<sup>78</sup> Vincenzo Cernicchiaro, op.cit., p.131.

<sup>79</sup> idem, p.132.

Em 1834, a 17 de novembro, chega ao Rio o duo dos irmãos Frederico e Teófilo Planel, de violino e piano. O segundo executou nesse concerto as *Grandes variações sobre motivos da Cenerentola*, de Herz. Obteve muito sucesso e o fato curioso é que neste concerto o piano usado foi fabricado no Rio de Janeiro, pelo “estimado artista Folkmberg” [o dinamarquês Falkenberg], estabelecido há anos na cidade.<sup>80</sup>

No ano de 1836, um concerto de pianoforte, executado pelo diletante Dr. Francisco Muniz, exímio executante que adquiriu certo renome.<sup>81</sup>

Em 16/10/1837, no Teatro Constitucional Fluminense uma ‘Grande Academia de musica vocal e instrumental’, organizada por Cândido Inácio da Silva e outros, para benefício da Sociedade Beneficência Musical. Esta última, fundada por Francisco Manuel da Silva em 1833, como insituição beneficente de amparo aos músicos e fomentadora de atividades musicais. O programa foi <sup>82</sup>:

#### Primeira parte

1. Nova ouverture de *Iestocq*, de Auber
2. Introdução de *Coradino*, por Gabriel Fernandes da Trindade, João dos Reis Pereira e coro.
3. Variações para come inglês, de Januário da Silva Arvellos, por Francisco Motta
4. Dueto de *Bianca e Faliero*, de Rossini, por Elisa Piacentini e Cândido Inácio da Silva.
5. Variações para clarinete, por João Bartolomeu Klier
6. Aria de *Tancredi*, de Rossini, por João Francisco Fasciotti
7. Introdução de *Semiramide*, de Rossini, por Elisa Piacentini, C.I.da Silva, J. dos Reis Pereira e coro.

#### Segunda Parte

1. Nova ouverture do *Le Cheval de bronze*, de Auber
2. Aria de Vaccai, por Cândido Inácio da Silva
3. Alegre [Allegro] do *concerto para forte piano de Kalkbrenner* [grifo nosso], por Francisco Muniz
4. Dueto do *Tancredi*, de Rossini, por João Francisco Fasciotti e Gabriel Fernandes da Trindade

<sup>80</sup> idem, p. 134.

<sup>81</sup> idem, p. 136 e 137.

<sup>82</sup> Cristina Magaldi, op.cit., p.40.

No ano de 1839, temos a vinda do pianista francês<sup>83</sup> Charles Neyts, que se apresenta no Teatro S.Francisco. Eis o anúncio :

“Grande concerto e instrumental, dado pelos Srs. Francisco Schmidt e Carlos Neyts . A orchestra composta de 40 musicos, os mais habéis desta Côrte, e dirigida pelo sr. Schmidt, executará, entre outras peças brilhantes, a grande symphonia em Ut maior do celebre Beethoven, e a ouvertura de Guilherme Tell , ambas notaveis pela belleza e dificuldade de execução.”<sup>84</sup>

A parte executada por Neyts consta do programa apenas com a indicação “Variações concertantes para piano e rabeca, executadas pelos Srs. Schmidt e Neyts (Herz e Lafont), na primeira parte; e “solo de piano, executado pelo Sr. Neyts”, na segunda parte.

Em 1840, por uma confusão na leitura de uma informação de Cernicchiaro, informa-nos Ayres de Andrade<sup>85</sup> sobre a vinda de João Domingos Bontempo, o célebre pianista português. Na verdade Cernicchiaro escreve : “ Concerto [em 1840] do pianista Bontempo, primeiro pianista-compositor de Portugal, executado pela jovem pianista Josepha dos Reis, filha e discipula do citado concertista”<sup>86</sup>. Outro erro, desta vez do próprio Cernicchiaro. Vejamos o que realmente aconteceu, o anúncio do concerto pelos jornais é extremamente interessante e esclarecedor :

“ Theatro Francez [ Sala do Teatro S.Januário ]

Quinta-feira 9 de abril de 1840

José Joaquim dos Reis, professor de musica em diversos instrumentos, actual primeiro violino regente da orchestra do theatro de S.Pedro de Alcantara, tem a honra de, pela primeira vez, dar em seu beneficio o presente espectáculo ao respeitável público desta Côrte, rogando-lhe toda a indulgência e proteção.

BRILHANTÍSSIMA ACADEMIA DE MUSICA VOCAL E INSTRUMENTAL

<sup>83</sup> De acordo com Ayres de Andrade, op. cit., vol I, p.231.

<sup>84</sup> Jornal do Commercio, de 29 e 30/3/1839, p.3.

<sup>85</sup> Ayres de Andrade, op.cit., vol.I, p.231.

<sup>86</sup> Cernicchiaro, op.cit., p.138.



#### Primeira Parte

1.º Ouvertura nova de hum estylo pouco vulgar. composta e offerecida á academia vocal de Londres por W.S.Benett.

2.º Concerto de rabeca, composta por L.Maurier. hum dos grandes violinos d'Allemanha, executado pelo beneficiado.

3.º Cavatina da opera - *Il Ajo n'ell imbarazzo* - do mestre Donizetti. cantada pelo Sr. José Joaquim Lodi.

4.º **Concerto de piano, composto pelo celebre Bontempo, primeiro pianista e compositor de Portugal, executado pela jovem Leopoldina Josepha dos Reis, filha do beneficiado.** [grifos nossos]

5.º Cavatina da opera - *Torquato Tasso* - de Donizetti. arranjada em fantasia para coral inglez. executada pelo Sr. Francisco da Motta.

6.º Cavatina da opera de Rossini - *Trovaldo* - cantada pela Sra.Margarida Lemos.

#### Segunda Parte

1.º Ouvertura nova da opera francesa - *() fabricante de cerveja em Perston* composição de Mr. Adolpho Adao.

2.º Concerto de violeta, composto por Küffner, executado pelo beneficiado.

3.º Variações de flauta. por Toulou, executada pelo Sr. Antonio Manger.

4.º Grande fantasia para piano e rabeca. arranjada de themas da opera de Rossini - *Moyses no Egito* - pelos mestres Labarre e Bèriot. executada pelo beneficiado e sua filha.

5.º Grande duetto da opera de Rossini - *C'enerentola* - executada pela Sra. Lemos e o Sr. Lodi.

6.º Grande fantasia, composta e desempenhada pelo Sr. Carlos de Castro Lobo, organista da Capella Imperial, no novo instrumento - Armonica - He a primeira vez que apparece em publico o referido instrumento. por ser inventado ha pouco tempo na Allemanha : produz sons assaz maviosos, expressivos e tão differentes dos já conhecidos, que nada deixão a desejar.

N.B. Os bilhetes de galeria e platéa vendem-se em casa do beneficiado, rua do Hospício n.21 [ou 211 ?]; praça da Constituição n. 64, loja do Sr. Brito; rua da Quitanda n.25, loja do Sr. Claudino Joaquim de Castro; e no dia do espectáculo no mesmo theatro. Preço das Galerias 2\$500; platea 2\$000. Os assentos das galerias são para as senhoras e senhores a que pertencerem as familias. Principiará ás 8 horas.<sup>87</sup>

Outro equívoco que pudemos esclarecer em nossas pesquisas, nos jornais do ano de 1841, é com relação à vinda do “alemão Corty”, registrada no mesmo texto de Ayres de Andrade [vol.I,p.231]. A fonte dessa informação parece, mais uma vez, ter sido Cernicchiaro, que escreve

“Concerto do pianista virtuose C.Corty, de Berlim, que se apresentava pela primeira vez no Rio de Janeiro, em uma representação extraordinária dramática

<sup>87</sup> Jornal do Commercio de 6/4/1840, p.3.

[teatral]de 18 de janeiro [de 1841], executando com bella qualidade tecnica, e franco sucesso, o “arie russe” e a grande fantasia sobre motivos da opera “Huguenots”, de Liszt(...)”

E um pouco depois cita o que seria o concerto, que seria de um outro pianista:

“(...)Termina o ano musical a Academia de musica vocal e instrumental, dada pelo conhecido pianista Carlo Conty, na qual toma parte o violinista Giuseppe Crocco, fazendo-se aplaudir numa peça brilhante de Bériot, e num duo concertante, para pianoforte e violino, executado com o pianista Conty.”<sup>88</sup>

Encontramos os dois anúncios desses concertos, os quais passamos a transcrever, para que fique claro que C.Corty e Carlo Conty são a mesma pessoa.

“Théâtre Français - Salle S.Januario

Lundi 18 janvier 1841

Représentation Extraordinaire au benefice de M.Fleury, dans laquelle M.C.Corty, professeur de piano, de Berlin, se fera entendre pour la première fois.

Les abonnements et entrées de faveur sont généralement suspendus.

La 1re. representation de LA MORT DU ROI DE ROME, drame en 1 acte.

**Airs russes, fantaisie pour piano, de M.J.[sic] Thalberg, executée par M. C. Corty.**[grifo nosso]

La 1re. representation de PIERRE LE ROUGE OU LES TROIS ÉPOQUES, comédie en 3 actes. mêlée de chants.

**Grande fantaisie pour le piano, des - Thèmes des Huguenots, - par J.Thalberg, executée par M.C.Corty.** [grifo nosso]

Le spectacle sera terminée par la 1re. representation de JE FAIS MES FARCES, vaudeville en 1 acte.

S’adresser, pour la location des loges et billets pris à l’avance, chez le bénéficiaire, rue de la Misericordia n.31, au premier.”<sup>89</sup>

Theatro de S. Pedro de Alcântara - Sexta-feira 2 de julho de 1841

Academia de muzica vocal e instrumental dada pelo professor de piano **Carlos Corty** [grifo nosso].

Primeira Parte

1º- Grande Symphonia

2º- Dueto de piano e rabeca, executado pelo beneficiado; e José [Giuseppe] Crocco

<sup>88</sup> Cernicchiaro, op. cit., p.139.

<sup>89</sup> Jornal do Commercio, 18/1/1841, p. 3.

3º- Aria de *Joanna Grey*, cantada pela Sra. Margarida Lemos

4º- Variações de piano, composta pelo Sr.Henselt. e executadas pelo beneficiado

Segunda Parte

1º- Grande Symphonia

2º- Andante Talberg [Thalberg], seguido de um capricho, executado com a mão esquerda pelo beneficiado

3º- Variações de rabeca, composta por C.de Bériot, executadas pelo Sr. José Crocco

4º- Aria de grande baixo, cantada pelo Sr. Dionizio Veiga [Vega]

5º- Grande fantasia de piano, composição de Talberg, executada pelo beneficiado

Apesar da certeza que tem o beneficiado de que o publico d'esta Côrte amante da música, assistirá satisfeito a esta academia, julga todavia de seu dever suplicar-lhe aquella proteção e acolhimento com que são sempre honrados todos os artistas que recorrem á sua bondade.

Os bilhetes vendem-se na rua d'Alfândega n.137. Os senhores accionistas e assignantes queirão mandar receber os seus respectivos bilhetes, com toda a brevidade á casa do beneficiado rua d'Alfândega n.137, pois que 4 dias antes da récita disporá delles, caso os não mandem buscar.<sup>90</sup>

Mesmo aí, fica ainda a dúvida de se esse pianista se fixou no Brasil, uma vez que tinha endereço de residência, ou estava apenas de passagem.

A série de audições de pianistas irá tomar força a partir de 1847, quando irá se tornar um hábito continuado

Em 7/6/1847, concerto do pianista brasileiro José Klier, na “ Grande Academia de musica vocal e instrumental”, no Teatro S.Pedro de Alcântara. Sua participação foi com as peças : Grande fantasia sobre motivos de uma ária russa [autoria ?]; Grande fantasia sobre diversos motivos da opera *Ambasciatrice*, de Herz; Konzertstück de Weber, com acompanhamento de orquestra.<sup>91</sup>

L.M.Luiz Major, primeiro premio de pianoforte do Conservatório de Paris, e diretor da orquestra da ópera lírica francesa. Exibe-se no Teatro S.Januário, em 18/7/1848, onde executa : *Polonaise, précédée d'un adagio*, composée et executée

<sup>90</sup> Jornal do Commercio de 28/6/1841, p.2 e 3.

<sup>91</sup> Cernicchiaro, op.cit., p. 389.

par Mr. Louis Major; *Marche Militaire*; *Fantaisie*; *Duo concertante pour piano et violon sur des motifs de Guilherme Tell* [autoria do duo ?].<sup>92</sup>

Leon Soulié, pianista francês que se anunciava como discípulo de Chopin, toca no Teatro S. Pedro de Alcântara, em 8/8/1850. Dentre as peças executadas está *Le Bananier, chanson nègre*, de Gottschalk, em sua primeira audição no Brasil.<sup>93</sup>

Adolpho Maersch, pianista-compositor, alemão da cidade de Berlim, chegou ao Rio de Janeiro no ano de 1849. Imediatamente, oferecia pelos jornais seus serviços como professor de piano<sup>94</sup>. Rapidamente se integrou às atividades musicais da cidade, obtendo sucesso como pianista num concerto público no ano de 1851<sup>95</sup>. Compôs uma fantasia com variações sobre o hino nacional brasileiro, dedicado a Francisco Manuel da Silva, editada por Raphael e C.<sup>a</sup>, além da coleção acima citada de 6 variações e fantasias para piano sobre temas de modinhas - *Flores Guanabarenses*. Além disso, foi o compositor de uma das primeiras óperas a usar como libretto um tema nacional : *Marília de Itamaracá*. Desta, publicou, por Salmon e C.<sup>a</sup>, redução para piano e piano e canto, como aliás era comum se fazer.

Em 17/1/1852 exhibe-se Isidoro Bevilacqua (1813-1897), professor de piano e canto dos mais distintos da cidade, e comerciante de música. Italiano de Gênova, adotou a cidade do Rio de Janeiro, onde chegou em 1835. O concerto era um benefício da artista francesa Mme. Ducasse de Berry. Executa, então, a marcha de *Guilherme Tell* [ não há indicação sobre o autor do arranjo ou transcrição ].

<sup>92</sup> idem.

<sup>93</sup> Jornal do Commercio, 8/8/1850. Citado por Cristina Magaldi, op.cit.:p.252.

<sup>94</sup> Ver Jornal do Commercio, 8/1/1850. Citado por Magaldi, p.166.

<sup>95</sup> Cernicchiaro, op. cit., p.390.

Ainda no ano de 1852, citemos : Mme.Brillani, tocou com o violinista Demetrio Rivero um duo concertante de Lafont, na noite de 17 de janeiro, no Teatro S. Januário; Frederico Otten, apresentou-se em concerto do harpista italiano Giovanni Tronconi; Gustav Van-Marck, que toca violino e piano em seu concerto de 21/11/1852, no Teatro S.Januário. Executa ao teclado as peças de sua autoria , *A Inquietação* e a canção africana *A Bananeira*.

Em 1853 : a pianista Condessa Rozwadowska toca em concerto com Sá Noronha [violinista], Malawasi [flauta], Foulard [piano] e Desveaux [cantor]; Stockmayer se produz em concerto no teatro Gymnasio, em outubro desse ano, com o violinista-pianista Van-Marck, executam um duo concertante de Dreychot [Alexander Dreyschock ?].<sup>96</sup>

Em 27/8/1854, escreve Cernicchiaro, concerto do pianista-compositor 'Geraldo Antônio Horta, do qual mostramos duas composições nos anexos desta dissertação. Renomado por sua virtuosidade, faz-se ouvir naquela noite com um difícil estudo para mão esquerda, de sua própria autoria, sobre a ária Casta Diva, da *Norma* de Bellini.<sup>97</sup>

Outra confusão daquele autor, pois o concerto aconteceu dois dias depois. Era um 'Grande Concerto Vocal e Instrumental', em benefício do professor de flauta Achille de Malavasi, que contou com o apoio de artistas importantes da época como as cantoras Charton, Casaloni e os pianistas Isidoro Bevilacqua [acompanhamento], e os maestros Giannini e Barbieri. Um outro número pianístico

<sup>96</sup> idem, p.390 e 391.

<sup>97</sup> idem, p.392. Ayres de Andrade, op.cit., vol I, p.48. E ainda, Jornal do Commercio de 24/8/1854, p.4.

da noite foi a execução, “a dous pianos e oito mãos”, da *Symphonia de Guilherme Tell*, do qual não estão especificados, no programa, os executantes.

O ano de 1855 traz o pianista-compositor Achille Arnaud (1832-1894), natural de Nápoles, que se transfere para o Rio. Em 27 de maio é ouvido no Rio, pela primeira vez, no Teatro Provisório<sup>98</sup>. Na platéia estavam S.S.M.M.I.I.. De sua performance constaram : *Fantasia da Sonnambula*, dedicada ao Imperador [por causa da dedicatória, parece ser de sua autoria]; *Souvenir do Rio de Janeiro*, dedicado à Imperatriz [idem]; *Mazurka de concerto*, dedicada ao Conde de Siracusa [idem]; *Grande fantasia sobre o Trovatore*, de sua autoria.<sup>99</sup>

O anúncio no jornal sobre o concerto dessa noite revela uma curiosidade , “O concerto começará por um quarteto de Sebastian Bach para piano [sic], harpa e rabeca.” Provavelmente um arranjo de alguma obra do compositor barroco.

Arnaud tornou-se professor de piano importante. Sua influência ampliou-se quando assumiu o ensino deste instrumento na Academia de Música do Club Beethoven. Grande parte de suas composições são fantasias para piano sobre motivos operísticos. Teve um irmão, Gennaro Arnaud, também pianista, que se imigrou para o Rio em 1857 e obteve alguma reputação como compositor e pianista.

Ainda em 1855, ano em que irrompe um surto de *cholera-morbus* no Rio de Janeiro, os jornais noticiam a grande movimentação, na vida musical , que representou a primeira visita à cidade de um grande virtuoso do piano : Sigismond Thalberg (1812-1871).

<sup>98</sup> Teatro Lirico Fluminense, que foi construído após o incêndio de 1852 no Teatro S. Pedro de Alcântara. Deveria substituir provisoriamente este último, mas durou até 1875.

<sup>99</sup> Cernicchiaro, op. cit., p.391. E também, Jornal do Commercio, de 27 e 29/5/1855, p.4.

O grande artista europeu, suíço de nascimento, foi discípulo de Hummel, Sechter, Czerny e Ignaz Moscheles<sup>100</sup>. Era filho do Príncipe Moritz Dietrichstein e da baronesa von Wetzlar, da corte de Viena. Foi considerado um dos “reis do piano” na Europa de seu tempo. Suas exibições rivalizavam com as de Liszt, na Paris que se dividiu em partidos que defendiam para cada um desses a honra de ser o melhor pianista.<sup>101</sup>

Seu nome é citado em todas as enciclopédias e livros de história do piano e pianistas. Oscar Bie o coloca no elevado grupo de artistas-técnicos, no sentido daqueles que compreenderam, dominaram e sistematizaram a técnica do piano, entre os quais estão Mozart; Clementi, a quem ele chama do “pai da técnica”; Hummel, o inventor do moderno exercício de piano; Czerny, o gênio do ensino de piano; e, na geração posterior, Thalberg e Liszt.<sup>102</sup>

O nome de Thalberg liga-se também à escola parisiense do piano que, como já abordamos, em meados do século passado, explora a virtuosidade em concepções acrobáticas e concessivas ao gosto fácil da paráfrase operística, onde os efeitos estão submetidos apenas à regra fundamental de agradar o ouvido e encantar os olhos.

Entre suas qualidades ao piano mais decantadas estão o cantabile, o legato, e o estilo comedido : mãos tranquilas e economia de movimentos, dentro da tradição “clássica” de tocar piano. Justamente o oposto da excessiva movimentação corpórea de Liszt. A clareza de sua execução foi elogiada por Clara Schumann.<sup>103</sup> Sua grande

<sup>100</sup> Ayres de Andrade, *Um rival de Liszt no Rio de Janeiro*. E também Magaldi, op. cit., p.248.

<sup>101</sup> idem.

<sup>102</sup> Oscar Bie, op.cit., p.190.

<sup>103</sup> Plantinga, Leon. Schumann as a critic. New haven : Yale Univ, Press, 1967, p.207 a 211. Citado por Magaldi, op. cit., p. 248.

especialidade, que acabou fazendo escola, o “efeito de três mãos”, consistia em fazer surgir um tema no tenor, tocado com os polegares de ambas as mãos, envolto em arpejos que cobrem o teclado, executados com os dedos livres, numa coordenação do mais alto nível técnico.<sup>104</sup>

O uso de técnicas contrapontísticas, especialmente em suas fantasias e variações operísticas, fazendo surgir entrelaçamentos entre os temas utilizados, foi outra de suas marcas registradas, que influenciou outros que lhe seguiram os modelos. Um desses foi Arthur Napoleão.<sup>105</sup>

Chegou ao Rio de Janeiro no dia 10/7/1855. Deu seu primeiro concerto em 25/7/1855, no Teatro Lírico Fluminense [o Provisório].<sup>106</sup> O programa não foge à regra do gosto da época, misturando números orquestrais, instrumentais e vocais. Tomaram parte no concerto vários conhecidos nomes do mundo operístico local : na regência, o maestro Giannini; as cantoras Anne Arsène Charton Demeur, Anetta Casaloni, Rachel Agostini de Almeida; os cantores Dufrène, Bouché, Tatti, Ferranti, Gentile e Arnaud. Todos estes ligados à companhia de ópera do teatro. Aqui está o programa :

“Grande Concerto dado por S. Thalberg

Programma

Primeira Parte

1. Ouvertura pela orchestra da opera *Stradella*.....Flotow
  2. Duetto da opera *Le Choisi*, executado pelos Srs. Dufrène e Bouché.....Adam
  3. Fantasia para piano-forte sobre motivos da opera *Sonnambula* de Bellini.....Thalberg
  4. Ária da opera *Parisina*, executada pelo Sr. Tatti.....Bellini
  5. Cavatina da opera *Linda de Chamonix*, cantada por Mme. Charton.....Donizetti
  6. Fantasia sobre motivos da opera *Muta de Portici*, de Auber.....Thalberg
- Segunda Parte
7. Ouvertura pela orchestra.....Giannini

<sup>104</sup> Ver Ayres de Andrade, *Um rival de Liszt no Rio de Janeiro*, p.49.

<sup>105</sup> Magaldi. op. cit., p.250 e 251.

<sup>106</sup> As informações vêm de Atres de Andrade, op. cit., e Jornal do Commercio, de 25/7/1855.



8. Duetto da opera *Elixir d'Amor*, executada por Mme. Agostini e o Sr. Ferrant.....Donizetti  
 9. Estudo em lá menor (em notas repetidas) .....Thalberg  
 10. Cavatina da opera *Betty*, executada pela Sra. Casaloni.....Donizetti  
 11. Duetto da opera *Vestal*, executado pelos Srs. Gentili e Arnauld.....Mercadante  
 12. Variações sobre a barcarola da opera *Elixir d'Amor*, de Donizetti.....Thalberg  
 N.B. O piano-forte que serve neste concerto [vem da] fabrica de Erard, de Paris.”

O furor causado, por este e seus outros cinco concertos na cidade, só foi superado, em 1869, por Louis Moreau Gottschalk e seus concertos gigantescos. Reproduzimos, a seguir, alguns trechos das crônicas e folhetins dos jornais, publicados nos dias após o concerto

“Nos camarotes e na platéia do teatro Lirico apinham-se os espectadores e parece que tudo quanto há de mais elegante e distinto na sociedade fluminense organizou ali um *rendez-vous* solene, onde o gênio, a formosura, a riqueza, o talento e as artes [uma combinação cujas significações já exploramos no primeiro capítulo da dissertação] escolheram os seus mais ilustres representantes para assistir a uma festa que é de certo entre nós verdadeiramente nova. Os aplausos do povo vão aclamar a realza do gênio (...) É admirável a pureza e a melodia dos sons que sem esforço tira do seu mágico instrumento.” [Diário do Rio de Janeiro]<sup>107</sup>.

“Que dizer eu que possa descrever o entusiasmo, o frenético delírio com que o povo inteiro aplaude o teu gênio, ó Thalberg ! Que direi eu das magicaturas que fazes no teclado do teu piano encantado (...)” [Jornal do Commercio]<sup>108</sup>.

“O Sr. Thalberg, depois de tocar o motivo de Donizetti, entrou em variações, fazendo o baixo com a mão esquerda e com a direita percorrendo tanto quanto era

<sup>107</sup> Citado por Ayres de Andrade, op.cit., p.33 a 36.

<sup>108</sup> idem.

possível poder-se fazer. Mas o que admira é que, estando as duas mãos ocupadas, havia uma como que terceira mão, que tocava sempre o mesmo motivo, e tocava-o de modo tal que fazia sobressair essas notas a tôdas as outras notas do acompanhamento (...), e isto variando sempre de tom, ou antes, em todos os tons do instrumento, de que pôde tirar recursos o portentoso maestro(...)" [Marmota Fluminense]<sup>109</sup>.

O segundo concerto, a 3/8/1855, tomou lugar no mesmo teatro. O programa, no formato costumeiro : abertura orquestral; números vocais, pelos cantores do teatro, faziam o enchimento entre as execuções de Thalberg. As obras tocadas pelo pianista foram *Fantasia sobre a ópera Moisés no Egito de Rossini; Variações sobre motivos da Norma de Bellini; Variações sobre o final do segundo ato de Lucia de Lamermmor de Donizetti; Grande Capricho sobre motivos da ópera Lucrezia Borgia de Donizetti*. Todas de sua autoria, como aliás em todos os seus programas.<sup>110</sup>

Terceiro concerto, 18/8/1855, ainda no Lírico Fluminense. Obras executadas por Thalberg : *Fantasia sobre a ópera Semiramis de Rossini; Andante cantabile seguido da serenata da ópera Don Pasquale de Donizetti; Tarantela Napolitana e Grandes Variações sobre a barcarola do Elixir do Amor de Donizetti* (a pedido).<sup>111</sup>

Quarto concerto, a 26/9/1855, no Lírico Fluminense, em benefício do Recolhimento de Santa Teresa. Sempre o mesmo formato de programa. Peças pianísticas apresentadas : *Fantasia sobre motivos dos Huguenots de Meyerbeer;*

<sup>109</sup> ibidem.

<sup>110</sup> Ayres de Andrade, op. cit., p.37.

<sup>111</sup> idem. p.40.

*Fantasia sobre motivos de Moisés no Egito de Rossini; Barcarola e Grande Fantasia sobre motivos de Lucrezia Borgia de Donizetti.*<sup>112</sup>

Quinto apresentação , num concerto da Saengerbund, uma sociedade coral alemã sediada na cidade, regida pelo maestro Cristiano Stockmayer. Aconteceu no Teatro Lírico Fluminense, em 3/10/1855. Neste concerto Thalberg toca as *Variações sobre motivos de Don Giovanni de Mozart*; e a *Grande fantasia sobre motivos da Norma de Bellini*, a dois pianos com o pianista Weiss. Este último foi professor conhecido e respeitado na cidade; alguns autores clamam ser ele um russo imigrado, outros o julgam brasileiro.

A homenagem ao compositor do classicismo vienense, Mozart, deveu-se à preocupação de se ajustar ao programa do concerto, que desta vez trazia conteúdo diferente, apresentando uma antologia de grandes compositores alemães. Estavam programadas peças de Weber, Mendelssohn, Schubert e até um Concerto para piano de Beethoven, que deveria ser executado por um pianista incógnito, pelas anunciadas iniciais N.N. O concerto de Beethoven foi, todavia, cancelado. O público, de qualquer forma, mostrou-se “um tanto refratário aos encantos da escola alemã.”<sup>113</sup>

O 6º e último concerto de Thalberg no Rio aconteceu em 14/12/1855, no Teatro S. Pedro de Alcântara, num benefício dado pela cantora Rachel Agostini de Almeida. Da parte pianística da noite constaram o *Estudo em lá menor* e uma peça a dois pianos com Achille Arnaud [que pode ter sido a *Fantasia a dois pianos sobre a Norma de Bellini*].

---

<sup>112</sup> idem.

<sup>113</sup> idem, p.50.

Mais tarde, no ano de 1857 recebeu a cidade do Rio de Janeiro a primeira visita de Arthur Napoleão (1843-1925), de uma série de três que resultariam em sua fixação definitiva no Brasil, em 1866. O jovem pianista português iniciou os estudos sob a direção de seu pai, Alexandre Napoleão, um professor de piano natural de Bérgamo, que mudou o sobrenome para Napoleão, por razões não reveladas e emigrou para a cidade do Porto, em Portugal, onde nasceu Arthur .

Arthur recebeu também ensinamentos de Henri Herz, na França; de Thorald Wood e Charles Hallé, na Inglaterra; e de Carl Reinecke, na Alemanha. O segundo e o terceiro iniciaram-no no repertório clássico, levando-o a estudar Bach, Weber e Beethoven, fazendo-o ampliar os horizontes musicais, que limitavam-se, até então, nas execuções, do jovem prodígio, das populares fantasias brilhantes sobre motivos de óperas.

O primeiro concerto no Rio fez-se no Teatro Provisório [Lírico Fluminense], em 14/9/1857. Muito de acordo com o costume, a orquestra e os cantores do teatro participaram do programa. Desta noite constaram as seguintes obras para piano : 5º *Concerto para piano, de Henri Herz; Grande Fantasia e Variações sobre os motivos da Norma de Bellini, de Thalberg; Introdução e Variações sobre a Barcarola de Elixir d'Amor, de Thalberg; Fantasia sobre motivos de Lucia de Lamermoor, de Prudent.*

Este tipo de programa foi a tônica de seus quatro concertos no Rio, aos quais se somam 'benefícios', nos quais tomou parte. No mais, em nada diferenciava-se do repertório tocado em sua tournée européia, iniciada em 1853 na capital francesa,

que percorreu Inglaterra, Bélgica, Alemanha e Polônia, prosseguindo depois nas Américas : Brasil, Cuba, Porto Rico e Estados Unidos.

Como pianista Napoleão era considerado um representante exemplar da escola de bravura, da qual Thalberg e Liszt foram os paradigmas. Técnica perfeita, memória infalível, mesmo para uma época onde tocar de cor ainda não era a regra. Grande domínio musical e poder de comunicação eram suas marcas.

Esteve no Brasil novamente em 1862 e 1866 para finalmente em 1868 aqui contrair matrimônio, fixando residência. Sua influência na vida musical da cidade foi imensurável. Seja como pianista, compositor, organizador de concertos, professor, embaixador musical, por seu extenso conhecimento do mundo musical internacional, ou como comerciante de música, a partir de 1869, na firma Narciso, Arthur Napoleão & Cia.<sup>114</sup>

Os anos seguintes trouxeram Oscar Pfeiffer, em 1858; Gabriel Giraudon, em 1859 [se fixaria em S. Paulo, onde foi professor de Alexandre e Luís Levy]; Carlos Schramm, o pianista alemão que aqui esteve em 1855, tocando em seu primeiro concerto, no Teatro Gymnasio Drammatico, as fantasias de Thalberg sobre *Moisés no Egito* e *Elixir d'Amore*.

Em 1859<sup>115</sup> chega Emílio Wroblenski [algumas vezes encontramos este nome grafado Wroblewski], pianista-compositor polonês. Seu *début* junto ao público fluminense foi a 10/8/1860, no Teatro Provisório e contou com a

<sup>114</sup> Todas as informações vêm de : Cernicchiaro, op. cit. p. 404 a 407. E Luiz Heitor Correia de Azevedo, "Arthur Napoléon 1843-1825 : Un Pianiste portugais au Brésil." *Arquivos do Centro Cultural Português*. Vol.3. Paris : Fund. Calouste Gulbenkian, 1971, p. 572 a 603.

<sup>115</sup> De acordo com Cernicchiaro, o pianista veio em 1860. porém o decreto imperial que lhe confere o título de "Pianista da Imperial Câmara" data de junho de 1859. Supomos portanto que as apresentações públicas de Wroblenski só se iniciaram em 1860.

participação da orquestra e cantores da casa. Na platéia estavam os imperadores. Desenvolveu o seguinte programa pianístico : *Grande valsa de concerto* e *Grande Estudo*, dedicado a Liszt; *Harpa e Guitarra* [?], *Cavatina da Norma*, executada com a mão esquerda; o *Bambú*, dança africana; *Marcha Húngara*, de Liszt; *Variações sobre a romança do I Barbieri di Siviglia*, de sua autoria.

Nos sucessivos concertos, outras obras suas receberam grande aceitação pelo público : *Grande Concerto Sinfonia*; *Grande valsa*; *Sous les Palmiers*; *Mazurka Polacca*; *Chant du Coucou dans le bois*; *A Tempestade e Carlo III*, valsa espanhola.

Wroblenski foi protagonista de um pequeno escândalo, do qual saiu com a honra estremecida. Em sua passagem pelo Rio de Janeiro foi recebido no Paço de S. Cristóvão, tocando para os imperadores e sendo distinguido com a nomeação de “Pianista da Imperial Câmara”. Tudo indica que ao retornar a Paris, Emílio alterou o título, conferindo a si próprio a comenda mais alta do oficialato da Ordem da Rosa. Sua falsificação foi descoberta e o esperto e inábil artista teve cassadas todas as honras. Transcrevemos, nos anexos, as correspondências entre a Mordomia-mor da Casa Imperial e o Ministro Plenipotenciário do Brasil na França, bem como o decreto de demissão, onde se trata do assunto.<sup>116</sup>

No ano de 1860 temos ainda um concerto do jovem Alfredo Bevilacqua (1845-?), filho de Isidoro, o qual lhe iniciou nos estudos musicais. Alfredo visita o Brasil, após passar alguns anos na Itália e França, onde aperfeiçoou-se ao piano com George Mathias, um aluno ilustre de Chopin. Faz-se ouvir no Teatro S. Pedro de

<sup>116</sup> Informações de Cernicchiaro, op.cit., p.395 a 397. E ainda, Arquivo Nacional, *Dom Pedro II e a Cultura*, Rio de Janeiro, 1977. Verbetes 169 e 185, às páginas 35, 38 e 39

Alcântara, a 17/9/1860, com o programa : *Fantasia da Figlia del Regimento*, de H.Herz; *Variações sobre a Barcarola do Elixir do Amor*, de Thalberg; *Fantasia sobre motivos da ópera I Puritani*, de H.Herz; e *Fantasia sobre motivos da Sonnambula*, de Thalberg.

Retorna ao país definitivamente em 1866, conquistando um posto proeminente como pianista virtuose, camerista e professor, além de compositor. Mais tarde, ganhou uma cátedra no Instituto Nacional de Música [hoje Escola de Música da U.F.R.J.]. Dentre seus alunos estão Barroso Netto, Alcina Navarro, Elvira Bello, etc.<sup>117</sup>

A 23/9/1861 toca no Rio uma pianista francesa, E. de Barry, num concerto benefício do jovem maestro Carlos Gomes.

Em 11/10/1862, Miguel Angelo Pereira, jovem pianista português, toca a *Fantasia sobre o Trovador, para 4 pianos*, de Arthur Napoleão. Tocam com ele o autor da obra, em sua segunda visita ao Brasil, Achille Arnaud e Carlos Schramm.

Hugo Bussmeyer (1842-1912), pianista-compositor alemão, chega ao Rio no início da década de 1860<sup>118</sup>, onde fixa residência, granjeando fama como músico e professor. Foi regente da Capela Imperial. Como compositor deixou obras para piano, música sacra e uma cantata - S. Petrus. Em 11 de novembro daquele ano é ouvido no Theatro Athéneo Dramatico com quatro fantasias de sua composição [sobre temas de] *Profeta*, *A Noite do Castello*, *La Sonnambula* e o *Hino Nacional Brasileiro*.<sup>119</sup>

<sup>117</sup> Cernicchiaro, op. cit., p.410.

<sup>118</sup> Conforme informação de Baptista Siqueira, em seu *Ernesto Nazareth na Música Brasileira*, p.74, Bussmeyer passou vários meses no Rio em 1860; estava, contudo, de passagem, numa excursão pelas Américas. Seu primeiro concerto, assim como sua fixação na cidade só aconteceu em 1862.

<sup>119</sup> Cernicchiaro, op. cit., p.398.

O ano de 1863 traz Lucien Lambert (?- 1906), pianista-compositor francês. Este se tornou, no Rio de Janeiro, um dos mais prestigiados professores de piano de seu tempo. Neste mesmo ano estabelece-se na cidade outro renomado pianista e professor de piano e canto : Bernhard Wagner (1835-1920), natural de Hamburgo. Participa em 29/10/1863 de uma récita em benefício da cantora Carolina Briol.

Após outros tantos, que na sequência dos anos, demonstravam o desenvolvimento da arte pianística e o crescimento do interesse por parte do público por essa esfera da arte musical; temos então Ernani Fonseca Braga, menino português de 9 anos de idade, num concerto em 13/8/1864; Hermenegildo Liguori, jovem baiano, em concerto de 12/3/1865, no Teatro Lírico Fluminense.

Judith Ribas vem em 1869. A pianista portuguesa de grandes méritos se apresenta diversas vezes no Rio e casa-se com o pianista- compositor Antônio Cardoso de Menezes. Sua leitura à primeira vista inigualável e memória prodigiosa são lembrados por Cernicchiaro, o qual se refere às obras do repertório dos “bem sucedidos concertos dessa notável artista : (...) produções então em voga, de Thalberg, de Gottschalk, de Herz e de Weber, de quem executou admiravelmente o *Concert-Stück* [Konzertstück], com acompanhamento de orquestra, no seu primeiro concerto, dado no salão do Club Fluminense (...)”.<sup>120</sup>

Arrolemos, dentre tantos ainda, o pianista Ricardo Ferreira de Carvalho, nascido no Rio de Janeiro em 1840. Aperfeiçoou-se no Conservatório de Paris, sob a direção do famoso professor Marmontel. Integra-se às atividades musicais do Rio

<sup>120</sup> idem.



de Janeiro quando de seu retorno ao país, e adquire renome como executante e professor.<sup>121</sup>

Ao final desta longa lista figura a grande personalidade, e a mais célebre visita, após Thalberg, de um pianista à cidade, até então: Louis Moreau Gottschalk.

Desembarcou no dia 3/5/1869 e dava seu primeiro concerto exatamente um mês depois, no Teatro Lirico Fluminense. Segue-se o programa :<sup>122</sup>

Primeira Parte

1. Grande Fantasia sobre os motivos de Trovatore, de Gottschalk, para dois pianos, executada pelo autor e o Sr. Ricardo Ferreira de Carvalho
2. Dois Coros, pela Sociedade Alemã Liedertafel
3. Murmúrios Eólicos, por Gottschalk
4. Casta Diva, tocado no “Copophone”, pelo Sr. Furtado Coelho
5. Tremolo, grande estudo de concerto, de Gottschalk

Segunda Parte

6. O Banjo, dança de negros, Gottschalk
7. Dois Coros, pelo Liedertafel
8. A morta, lamentação, Gottschalk
9. Polka original no “Copophone”, por Furtado Coelho
10. Seus olhos, grande polka de concerto para dois pianos, de Gottschalk, executada pelo autor e o Sr. Ricardo Ferreira de Carvalho.

Realiza o segundo concerto na mesma sala, a 9/6/1869 tem a participação da Companhia Dramática de Furtado Coelho, empresário teatral e músico amador, a qual representa duas comédias de um ato no preenchimento do programa. Mais uma vez o diretor da companhia tocou o “Copophone”. Nesta noite foi tocada a Tarantella para piano e orquestra de Gottschalk. Toma parte do concerto o pianista Bernhard Wagner.

O terceiro concerto conta novamente com a sociedade coral Liedertafel, com Ricardo Ferreira de Carvalho e, ainda, Annibal Napoleão, pianista irmão de Arthur,

<sup>121</sup> idem, p.408.

<sup>122</sup> Curt Lange, *Vida y muerte de Louis Moreau Gottschalk en Rio de Janeiro*, Primeira Parte, p. 82 a 87.

que neste dia toca a seis mãos, num arranjo da ouverture de *Guilherme Tell*. O repertório, no mais, é o mesmo do primeiro concerto, adicionada a *Tarantella*.

Seus 4º e 5º concertos realizaram-se no Gymnasio Dramatico, de propriedade de Furtado Coelho, de quem privou da amizade, desde sua chegada.

No 4º deles, em 18/6/1869, fez a primeira audição de suas *Variações sobre o Hino Nacional Brasileiro*, constante do programa como “Hino Nacional Brasileiro variado”<sup>123</sup>. Como de regra, vários artistas integram o concerto. Alguns pianistas tocam em arranjos de Gottschalk : H.C.Tiepke, alemão, organista no Templo Inglês e Achille Arnaud. Além deles, participam da *soirée* o violista italiano Luigi Elena e o flautista Joaquim Antônio da Silva Callado.

O 5º e último da primeira série de concertos de Gottschalk, em 21/6/1869, teve a colaboração dos pianistas Bernhard Wagner, Ferreira de Carvahô e Achille Arnaud, além da companhia de Furtado Coelho.

A impressão causada por esses eventos foi avassaladora. Nada melhor que reproduzir as observações do próprio Gottschalk, em carta de 22/6/1869 ao amigo F. G. Hill, de Boston :

“ Meu velho e querido amigo,

Meus concertos nesta cidade são um perfeito furor. O teatro se vende com oito dias de antecipação. os assentos do palco nas mãos dos especuladores (...) lhes proporcionam 75 dólares de ganância e um assento comum, 25.

O Imperador, a família imperial e a Corte jamais faltam a nenhum de meus recitais. Sua majestade me recebe freqüentemente no Palácio. Ele é muito amável comigo e me faz sentar bem perto dele. Conversamos utlimamente pelo espaço de mais de hora e meia. O *Grande Oriente* da maçonaria do brasil me deu uma recepção solene. Designou-se uma comissão para me atender.

O entusiasmo com que tenho sido recebido aqui é indescritível. No último concerto fui coroado no palco pelos artistas do Rio, encabeçados pelo meu querido e muito amigo, o grande pianista português Arthur Napoleão, de quem sem dúvida se recorda você como um dos artistas de maior sucesso que visitaram os Estados Unidos.

<sup>123</sup> Jornal do Commercio, de 18/6/1869. Citado por Curt Lange, op. cit., p.84.

O Imperador gosta muito de minhas composições, especialmente de *Printemps d'Amour* e *Ossian*, minha *Morte* (...) fez aqui, assim como no Rio da Prata, um *succès des larmes*, desde que diversos de meus amáveis ouvintes choram durante a audição dessa menos triste e desconsolada de minhas últimas efusões, que agora é minha favorita e que considero nem melhor nem pior que a já antiga Última Esperança. Minha *Fantasia sobre o Hino Nacional do Brasil*, certamente agradou o Imperador a insufla o orgulho nacional de meu público. Cada vez que atuo devo tocá-la.

Com grande pressa, Seu como sempre  
Gottschalk<sup>124</sup>

Após isso, um breve recesso, ensejado pela acolhida, no Rio de Janeiro, da festejada atriz trágica italiana Adelaide Ristori, que ocupou o Teatro Lírico Fluminense, durante algum tempo. Gottschalk aproveita para o descanso esse pequeno interregno, que irá de junho a setembro.

No entanto, suas exposições privadas prosseguiram no mês de julho, ocasião em que recebia homenagens e condecorações. Uma destas ocasiões foi um sarau artístico no Paço Imperial, em 30/7/1869. Para tal, foram conduzidos ao palácio os dois recém-chegados pianos Chickering do pianista.

As peças executadas por Gottschalk : *Grande fantasia sobre os motivos de Norma, a dois pianos*, com Ricardo Ferreira de Carvalho; *Pensamento Poético*; *Trêmulo*; *Murmúrios eólicos*; *Morta !* ; *Capricho sobre o Hino da Independência*; *Banjo*; *Olhos crioulos*; *Seus olhos, a dois pianos*; *Grande fantasia sobre o Hino Nacional Brasileiro*.<sup>125</sup>

Após a convalescença de um ataque de febre amarela, com complicações abdominais, Gottschalk viajou para Santos e S. Paulo. Em setembro, de volta ao Rio, inicia nova série de concertos.

<sup>124</sup> Hensel, Octavia. *Life and Letters of Louis Moreau Gottschalk*. Boston : Ed.Oliver Ditson company, 1870, p.170/171. Citado por Curt Lange, op. cit., p.84 e 85.

<sup>125</sup> Curt Lange, op. cit., p.94 e 95.

Reaparece em concerto, a 21/9/1869, coadjuvado por Ricardo Ferreira de Carvalho e a companhia dramática de Furtado Coelho. A 29 do mesmo mês, novo concerto, organizado pela casa Narciso, Arthur Napoleão & Cia., que tinha por finalidade angariar assinaturas para a edição de uma série de obras de Gottschalk, constantes do programa da noite.<sup>126</sup>

Em 5/10/1869, produz novo evento que mobilizou a cidade, lotando o Teatro Lírico Fluminense : o concerto com 31 pianistas e duas orquestras. O sucesso repetiu-se nos dias 7 e 10 desse mês, com apenas pequenas alterações nesse programa. O número central da noite era a *Grande Marcha do Tannhäuser*, arranjada para 31 pianos e duas orquestras .

A 24/11/1869 aconteceu o famoso “concerto monstro”, organizado e dirigido por Gottschalk, no Teatro Lírico Fluminense. Para o festival, assim o chamaram, concorreram mais de 600 músicos, dentre 15 bandas , pelo menos 3 orquestras e outros. As peças tocadas, todas arranjadas pelo pianista, foram as seguintes : *Marcha do Propheta de Meyerbeer*; *Ouverture de Chasse du jeune Henri de Méhul*; *Humaitá, marcha solene*, composta por Gottschalk e “dedicada a S.M. o Imperador, em meio da qual ouvir-se-á um tiroteio de guerrilhas, estilo fugato”; *Noite dos trópicos*, sinfonia de Gottschalk.<sup>127</sup>

Numa das repetições do concerto, a 26 de novembro, organizada em três partes, com a abertura do espetáculo com uma comédia, a cargo da companhia de Furtado Coelho, secundada por um recital solo de Gottschalk , para a seguir a terceira parte fechar a noite com o grande concerto monstro. Neste dia Gottschalk

<sup>126</sup> idem, p. 118.

<sup>127</sup> idem, p. 128 a 139.

teve um colapso, antes de entrar ao palco para sua apresentação. Com fortes dores abdominais, resultado de complicações de seu mal anterior, o quadro se agrava e o leva à morte, na noite de 18/12/1869.

Em 1870, ano em que fecharemos nosso percurso pelas atividades pianísticas de concerto no Rio de Janeiro do século XIX, inicia-se na cidade a primeira série de concertos públicos a ter sucesso e retorno financeiro : os Concertos-Patti <sup>128</sup>.

Foram organizados pela cantora Carlotta Patti (1835-1889), irmã da afamada Adelina Patti, pelo pianista Theodore Ritter (1841-1886), ex-aluno de Liszt, e pelo violinista Pablo Sarasate (1844-1908), os quais aportaram nesta capital em junho daquele ano.

O mérito dessa série, que se iniciou em seguida, no mês de julho, no Teatro S. Pedro, foi apresentar ao grande público fluminense música de alto padrão de qualidade, fugindo à regra geral das paráfrases e pot-pourris de óperas, danças arranjadas ou estilizadas e peças sentimentais ou de caráter, que eram o corriqueiro da música naquele instante, como aliás ficou demonstrado pelos programas mostrados aqui.

Os concertos trouxeram obras de Beethoven, Donizetti, Verdi, Mendelssohn, Flotow e Ritter. Este último fez-se ouvir no *Concerto em sol menor, para piano*, de Mendelssohn, com acompanhamento de orquestra, em primeira audição no Brasil. E Sarasate executou o *Concerto de violino*, do mesmo autor.

---

<sup>128</sup> Magaldi, op.cit., p. 79 a 82.

À série inicial de seis concertos, seguiu-se uma outra, Concertos Patti de Música Clássica, no espírito dos Concerts Populaires , promovidos por Padeloup em Paris.

É aqui onde marca-se o começo de transformação do gosto e do formato dos concertos. Luiz Heitor comenta : “o trio dava as suas audições sempre conjuntamente, gabando-se, não sem fundamento, de estar iniciando o público fluminense na verdadeira música clássica e modificando a feição antiquada dos programas.”<sup>129</sup>

Foi nesta esteira que surgiram, em 1873, a Sociedade de Música Clássica, organizada pelos violinistas Luigi Elena, F.Muratori, o violista J.White [provavelmente John Jesse White, uma vez que José White residiu no Brasil mais tarde, entre 1879-1889]. Depois foi vez da Sociedade de Concertos Clássicos, em 1883, fundada por José White e Arthur Napoleão, cujo objetivo precípua era introduzir e difundir a música clássica [ vinculada ao modelo alemão, cuja estruturação modelar se dá na primeira escola de Viena], na maior parte sinfônica e camerística.<sup>130</sup>

Nesse momento, em 1882, surge o Club Beethoven, fundado por Robert Kinsman Benjamin, orientando-se pelos mesmos princípios de difusão da “ música clássica”, também concentrando-se nos gêneros sinfônicos e camerísticos.

Esta mudança do gosto musical dos freqüentadores de concertos e consumidores de música na cidade do Rio de Janeiro parece ter sido muito gradual. A resistência ao repertório clássico se evidencia em comentários na imprensa da

<sup>129</sup> Luiz Heitor, 150 Anos de Música no Brasil, p.94.

<sup>130</sup> Ver Magaldi, op.cit., p.84 a 87.

época. Um bom exemplo da reserva com que esta música era recebida é um poema popular impresso, “Observações de um freqüentador da Sociedade de Concertos Clássicos”, que descreve “ a atitude do espectador para com a música clássica, reforçando o glamour que cercava os concertos, o tormento de ouvir essa música e o alívio ao final do concerto”<sup>131</sup>

“ O Imperador, princeza, fidalguia  
E fina flor da gente brasileira  
Atacados de cruel monomania  
Se congregão n’uma festa domingueira  
Em tributo d’uma nova archeologia  
O encontro d’esta alegre romaria  
Q’a pretexto d’antiguada symphonia  
Vem expôr a maior tafularia  
E a vaidade da moda tanto açula,  
De classicos concertos s’intitula...

Como em busca d’acertar uma charada,  
Procurando descobrir esta beleza,  
Que se esconde na infinita rabeccada,  
De sobrolho carregadi e vista aceza  
Com’a vontade mais completa concentrada  
No alvo nunca acerta com justeza  
A assembléia, que já está muito estafada  
E á força d’atenção constante e preza  
N’um *crescendo* vão-s’os olhos apertando  
E os melhores amadores cochilando.

Quando em bagas suando os professores  
O alfarrabio acabarão d’esgotar  
Despencando as semifusas como flôres  
E não tem mais *ritornellos* que tocar,  
Como aquelles, q’allivião certas dôres.  
Un suspiro geral faz-s’escutar  
Os semblantes rizonhos tomão côres,  
No salão é completo o acordar.  
Recomeça outra vez o rumorejo,  
Da conversa, namorico e do gracejo.

<sup>131</sup> Citado por Magaldi, op. cit., p.87 e 88.

A tocata terminou sem incidente,  
as tornures vão-se logo concertando,  
Cavalheiros dando o braço incontinenti  
Às senhoras, suas gallas ostentando  
Sahe a turma cochichando alegremente,  
Schuber [sic], Hayden [sic], Mendelson [sic] elogiando,  
Mas *in petto* pensa couza diferente,  
Pois concorda, sem um voto discrepando,  
Do concerto o que deu maior regallo,  
Foi o fim, o principio, o intervalo.”



### II.3 - Pianismo de salão x Pianismo de concerto

Pela análise dos programas de concertos que envolvem o piano, como instrumento solista, no século XIX, ao menos na faixa de tempo que vai até 1870, fica evidente a predileção pelas fantasias e variações operísticas.

Do exame dos catálogos, coleções, periódicos e programas supra-mencionados, chama-nos a atenção a preponderância, mais de 50 % do repertório para piano, da música advinda das encenações operísticas. Seja em forma de arranjos, transcrições, paráfrases, variações ou fantasias, a ópera é tematizada em sucessivas composições para o instrumento.

Há que se levar primeiramente em consideração a difusão do gênero operístico em nossa sociedade do século passado, já por nós acentuada no primeiro capítulo.

Um segundo aspecto é o de que a ópera da segunda metade do século XIX expressou mais do que nunca os ideais do romantismo. Veiculava essa linguagem, onde emoção, sentimento, gênio, originalidade, simbolismo e expressão eram as idéias centrais.<sup>132</sup>

Por outro lado, refletia, de maneira ideológica, o mundo burguês, assim presente na plateia e no palco: a teatralização da maneira pela qual a classe dominante se representava. As instituições sociais, como projeção de um ideal moral, eram ali tratadas como realidades autônomas e universais. Na verdade,

<sup>132</sup> Harold Osborne, *Estética e Teoria da Arte*, p. 179.

sinalizam para a hegemonia da visão de mundo de uma classe, explorando o conceito ideológico de “natureza humana”.

Enfim, a realidade, que estava nas relações de uma sociedade estruturada na exploração do trabalho escravo, estava escamoteada em relações sociais ideais.

Assim é que a realidade social nunca é tratada nas óperas do período. E o encontro de classes sociais conflitantes, é sempre idealizado, romantizado. Um bom exemplo disso, já discutido por Alfredo Bosi <sup>133</sup> é a obra de José de Alencar, *O Guarani*, enredo da ópera de Carlos Gomes.

Dentro dessa lógica, um outro ponto é que o herói, a heroína operísticos se caracterizam também musicalmente, através das realizações vocais de elevado grau de dificuldade técnica .

São estes alguns dos parâmetros que vão atuar na fixação do modelo do pianismo de concerto. O referencial é a ópera.

Colocando de outra forma, a ópera instaura-se como código, depositário de um repertório de símbolos a serem combinados no âmbito de dois eixos ou níveis<sup>134</sup>: um paradigmático, referenciando os conteúdos comunicacionais simbólicos da ópera, alguns dos quais acima tentamos identificar; e um sintagmático, como sendo o próprio discurso musical operístico, levado para o âmbito da música para piano.

Desta maneira, o pianismo de concerto, ao privilegiar nos programas obras que remetem ao mundo operístico romântico, articula aquele código nesses dois

<sup>133</sup> Alfredo Bosi, op. cit., p. 176 a 193.

<sup>134</sup> Ver Umberto Eco, *A estrutura ausente*, p. 39.

níveis : no primeiro deles, reconstruindo a metáfora do mundo burguês, do qual o artista-gênio, o herói, o virtuose, aquele que vence pelo talento individual são símbolo. Idéias estas, cujos contornos de uma maneira genérica se comunicam também com o positivismo e o evolucionismo, como já ressaltado anteriormente.

No segundo nível articula o discurso operístico transposto para o instrumento: seja na transcrição literal, nas referências aos malabarismos técnicos ou no âmbito da forma. Alinhemos os pontos mais característicos do *pianismo de concerto*, que evidenciam um contraste com o *pianismo de salão*

1. obras de difícil execução- elevado padrão técnico pianístico, muitas vezes chegando aos malabarismos . Aqui entram todos os recursos da virtuosidade

técnica : a) escalas rápidas ;

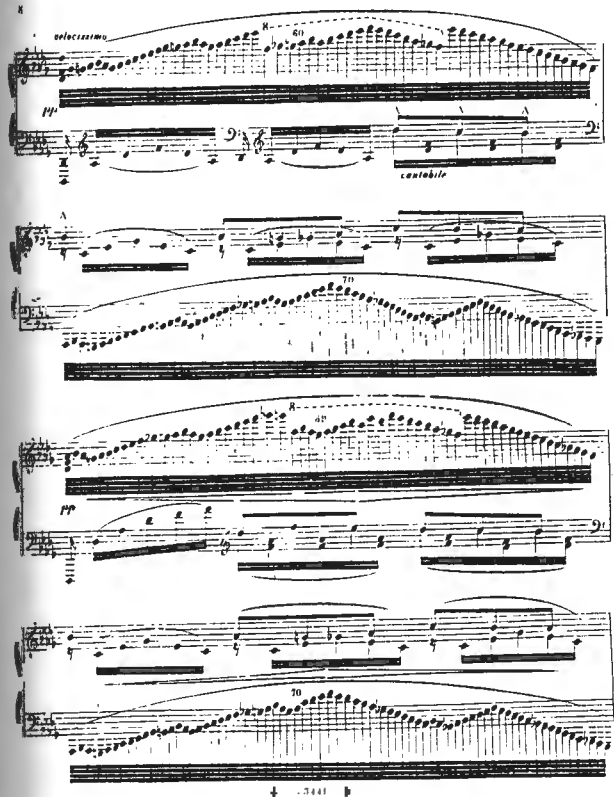
Thalberg, Variations-Caprice sur la

Barcarolle de l' Elisire d'amore pour

piano, op. 66



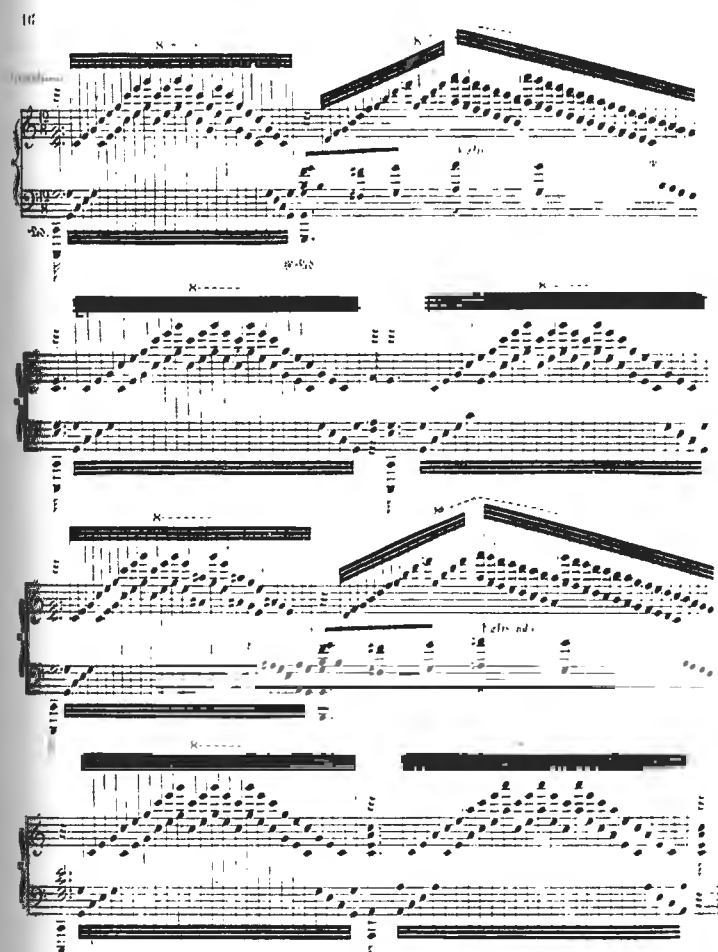
Thalberg, Andante Final de Lucia de  
Lammermoor varié pour piano, op.44.



b) arpejos rápidos

Arthur Napoleão, Fantasia sobre Il

Trovatore



## c) oitavas brilhantes

*Con bravura.*

18

Arthur Napoleão, La Traviatta , ópera  
de Verdi, Grande Fantaisie pour piano  
op.18

Arthur Napoleão, Grande Fantaisie  
sur Guillaume Tell, op.40.

19

*Allegro assai.*

*dolce.*

*molto*

*Grandioso*

*pesante*

*ff con fuoco.*

*dolor*

*molto*

*ff*

*rit no pres.*

d) sextas :

Arthur Napoleão, Fantaisie sur

Guillaume Tell

[sextas quebradas rápidas]

Musical score for "Fantaisie sur Guillaume Tell" by Arthur Napoleão. The score is written for piano and features broken sixths. It includes the following markings: *Elegante*, *M.C.*, *M.D.*, *Il canto ha marcia.*, *dolce.*, *Brillante.*, *rapido*, and *poco rit.*. The score is divided into four systems, each with a treble and bass staff.

e) terças

Thalberg, Fantasia sobre L'Elisire

d'amore

Musical score for "Fantasia sobre L'Elisire d'amore" by Thalberg. The score is written for piano and features thirds. It includes the following markings: *f*, *pp*, *Una corda.*, and *Con l'arco.*. The score is divided into five systems, each with a treble and bass staff.

f) polifonia de difícil execução ,

Thalberg, Fantasia sobre L'Elisire

d'amore

[efeito de três mãos]



Arthur Napoleão, Fantasia sobre La

Traviatta



g) acordes



Arthur Napoleão, Fantasia sobre La

Traviatta

h) trêmulos '

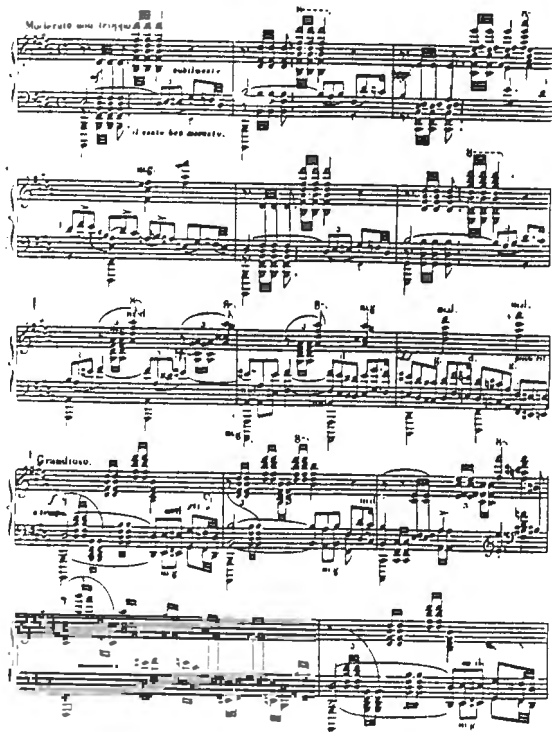


Thalberg, Fantasia sobre Lucia de

Lamepnoor



## 2. textura homofônica e polifônica presente nas peças:



Arthur Napoleão, Fantasia

sobre O Guarany

[estilo polifônico orquestral,  
na apresentação do primeiro tema]

[estilo homofônico no início  
do Finale]



### 3.modulações a tons distantes, principalmente na região central das

fantasias:

10

*All.<sup>o</sup> moderato.  
il canto molto represso marcato.*

Arthur Napoleão, Fantasia  
sobre Guillaume Tell.

### 4.peças longas, para servirem ao concerto [ ver exemplo nos anexos ].

Cabe por último citar a estrutura em três partes que prevalece nas fantasias sobre motivos de ópera, principalmente a partir de Herz e Thalberg<sup>135</sup>: Introdução-Cantabile-Finale. A primeira seção é apontada por Arthur Loesser<sup>136</sup> como a estilização da preparação teatral, vale dizer orquestral também, da entrada da prima-dona ou do tenor. A seção central ocupada pela ária ou árias, pelas quais são responsáveis. Sua saída anuncia-se na última seção, com a mistura dos temas e efeitos técnicos, na imitação do trabalho orquestral.

<sup>135</sup> Ver Cristina Magaldi, op.cit., p.242.

<sup>136</sup> Loesser, Arthur. *Men, Women and Pianos* New York : Simon and Schuster, 1954, p.39. Citado por Magaldi, op. cit , p.243.

Damos abaixo alguns exemplos, onde se configura esse modelo. Observe-se em quase todos a indicação da pausa expressiva, antecedendo o início da ária, procedimento típico da orquestra na ópera romântica

Thalberg, Fantasia sobre La

Muette de Portici

**LA MUETTE DE PORTICI**  
S. Thalberg

*Lento.*

*Andante cantabile.*

*Andante.*

Arthur Napoleão, Fantasia sobre Il Trovatore.

**IL TROVATORE**  
GRANDE FANTASIE  
A. NAPOLEÃO

*Allegro.*

Entretanto, não percamos de vista que esse código, sob um certo ponto de vista, é um modelo limitado, uma simplificação. Resume nossas opções para fazer ver, em nosso objeto, a estrutura comunicacional pretendida; sendo assim é apenas um instrumento e não pretende dar conta da totalidade complexa do fenômeno operístico ou do pianismo de concerto. Para tal trabalhamos nesse fenômeno musical apenas com os valores redutíveis ao código que queremos individuar.

Quanto a isso lembra-nos Umberto Eco : “um código é uma estrutura elaborada sob forma de modelo e postulada como regra subjacente a uma série de mensagens concretas e individuais que a ela se adequam e só em relação a ela se tornam comunicativas.”<sup>137</sup> E quanto à sua limitação, “a informação estética é uma série de possibilidades realizada que nenhuma teoria da comunicação pode dominar em sua totalidade.”<sup>138</sup>

No que diz respeito à divisão música de salão x música de concerto, no século XIX, observamos então uma atenuação, uma vez que a ópera e a dança eram mediadoras de ambas as práticas musicais.

Essa convivência se faz sentir ainda nos programas de concerto onde *dilettantes* figuram lado a lado com profissionais, e do mesmo modo na presença dos profissionais de alto nível executando ao lado de amadores nos saraus. Encontramos um curioso exemplo disso num anúncio de um concerto-benefício, no Jornal do Commercio de 27/8/1853, à página 4. Do programa constam dois números pianísticos a cargo de amadores : uma “ouverture a piano por um Dilettante” e uma

<sup>137</sup> Umberto Eco, op.cit., p.39 e 40.

<sup>138</sup> idem, p.61.

valsa , “*Os Poetas Brasileiros* a piano, tocada por um diletante, e composta por...UMA SENHORA.”<sup>139</sup>

Ernst Schurmann atenta para o fato de que o ato de fazer música, no século passado, era tão ou mais importante que as execuções dos profissionais. A música era dessacralizada e mesmo Beethoven, ao lado da preocupação com a apresentação pública em concerto, ocupava-se em providenciar a “edição de versões simplificadas a serem utilizadas no âmbito de uma prática amadorística muito difundida no meio da própria burguesia consumidora. E este ato de musicar [fazer música] em ampla escala acabaria por ser gradualmente abandonado no decurso do século XX, tornando-se a música exclusivamente um objeto de consumo passivo.”<sup>140</sup>

O autor entende isso como uma crise cultural burguesa, agravada pelo desenvolvimento das técnicas envolvidas nas gravações fonográficas, no rádio e na televisão.

Na base da crise, no entanto, apontamos a crescente complexidade da divisão social, que termina por acentuar a divisão música de salão x música de concerto.

Ernst Fischer aponta também, no agravamento da tensão dessa divisão, o papel do caráter abstrato e formal da música burguesa, a qual desvinculando-se progressivamente de outras instituições, irá refinar-se, levando a um formalismo na música, e tornando-se cada vez mais exclusiva de um número reduzido de pessoas

<sup>139</sup> Ver reprodução do anúncio nos Anexos deste trabalho. Não declinar o nome de executantes amadores nos programas era hábito que sugere, talvez, além da tinidez daqueles, um certo preconceito com a vida profissional artística.

<sup>140</sup> Ernst Schurmann, *A música como linguagem*, p. 177 e 178.

aptas a ouvi-la. Por este viés é que encaramos a introdução, no Rio de Janeiro, do repertório clássico, no estilo da primeira escola de Viena, que como já vimos teve um aspecto forçado, levando em conta os diversos depoimentos da pouca aceitação desse tipo de música à época.

De outro lado, um dos elementos desse formalismo manifesta-se num “virtuosismo complacente que só existe por si mesmo, quer dizer, que não concerne à solução de problemas estruturais na música e se reduz à técnica brilhante e à audácia, com vistas ao puro assombro das platéias. Semelhante virtuosismo formalista não é independente do ouvinte, mas depende de sua admiração, a tal ponto que até se pode dizer que ele não representa uma arrogância artística e sim uma vaidade em busca de aplausos.”<sup>141</sup> Vê-se aqui uma dialética entre uma arte decadente e uma platéia decadente.

E também Henry Raynor :

“A música [ depois de Beethoven ] havia passado da fase em que era uma necessidade social para se converter em prazer remoto e esotérico tonitruado por imensas orquestras ou dada por executantes e cantores prodigiosos. Tornou-se cada vez mais o prazer de uma elite requintada do que uma comunicação imediata entre homens e mulheres. Não demorou muito e o compositor ambicioso descobriu que fazer música de dança e entretenimento fácil estava abaixo de sua dignidade. e uma sociedade dividida teve de se arranjar com uma arte dividida; a necessidade social era atendida, não por Brahms e Wagner, Verdi e Bruckner, mas pela família Strauss e suas valsas e polcas; e os Strauss eram, afinal, grandes mestres no seu estilo. Dentro em breve, nada com o ritmo certo haveria de satisfazer a necessidade social da música.”<sup>142</sup>

<sup>141</sup> Ernst Fischer, *A necessidade da Arte*, p. 218 a 222.

<sup>142</sup> Henry Raynor. *História Social da Música*, p. 410

### III - CONCLUSÃO

A trajetória do piano e sua prática no Brasil, desde sua chegada no início do século XIX até nossos dias revela-se um campo histórico dos mais fascinantes. O instrumento, inicialmente aristocrático tornou-se, ao longo do tempo um objeto cobiçado por quase todas as classes. Hoje sua penetração parece sofrer decadência notável; uma das razões pode ser a perda de lugar para as inovações técnicas eletrônicas na área musical, que têm ininterruptamente aperfeiçoado, facilitado e barateado o acesso à música instrumental.

Centramos nosso estudo num primeiro momento, da importação inicial dos pianos até o instante em que a atividade concertística de alto nível pianístico passa a ser conhecida no país. A introdução dessa nova prática irá impor transformações aos padrões musicais da época. E tem resultados futuros, no desenvolvimento da arte musical pianística brasileira.

Nos preocupamos, contudo, de um lado em articular estas transformações com a estrutura da sociedade, enfatizando a dialética desta relação; ou seja, tentando ver as contradições entre as transformações do comportamento musical relativo ao piano e o “lugar das transformações” na sociedade.

De outro lado, trabalhamos um modelo comunicacional que dê conta dessa linguagem, a que chamamos de *pianismo de concerto*, sempre norteando-se pela preocupação em reconduzir ao social este tipo de manifestação, evitando um enfoque isolado e puramente técnico.

Ao acompanharmos esse percurso do piano, observamos inicialmente seu papel no lazer e na educação da elite. Mais tarde, com o barateamento do custo do instrumento e a maior facilidade nas condições de sua aquisição, seu alcance se amplia chegando às classes

intermediárias da sociedade. O crescimento deste mercado determina o aumento do comércio destes instrumentos, de música impressa e do número de professores. Além disso, estabelece-se uma incipiente rotina de concertos instrumentais na cidade, que irá sofisticar-se até a importação, no caso do piano, dos primeiros virtuosos de fama internacional para os palcos da cidade. Estabelece-se aí uma divisão pianismo de salão x pianismo de concerto, evidenciada sobretudo no repertório de ambos, de níveis técnicos claramente diversos.

O fenômeno do concerto, ao se especializar, conduz aos poucos à separação música de salão x música de concerto. Em uma de suas faces, esta divisão coloca a metáfora da divisão das classes sociais cada vez mais complexa, que se acentua em nossos dias na separação música popular x música erudita. Aí se desvela uma realidade que a era burguesa produziu: o ativo 'fazer música', como atividade social de integração e participação, cedeu cada vez mais lugar ao 'consumir passivo' de música, cujas implicações em termos de direcionamento cultural, alienação cultural e até de mercado são sentidas por nós.

Não obstante, vemos também naquele primeiro tensionamento salão x concerto um desenvolvimento dialético, que num posterior momento de síntese vai gerar uma música mediadora, genuinamente nacional: o ajuste brasileiro a essa divisão, estrutural em seu cerne como já vimos. É o que se configura na obra de Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Callado, na música de choro, no tango brasileiro, etc. Isto pelo lado do salão. E a mediação que também se pode ler na música mais elaborada tecnicamente, de aspiração mais intelectual, de um Brasília Itiberê, um Alexandre Levy, e, na sequência, de um Villa-Lobos. Desta vez num olhar mais pelo lado do concerto.



## **BIBLIOGRAFIA**

### **E**

## **ANEXOS**

## BIBLIOGRAFIA

### I. Obras de referência

*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro :

Typographia Universal de Laemmert, 1848 -1860.

*Enciclopédia de Música Brasileira : erudita, folclórica, popular* . 2 volumes. São Paulo

Art Ed., 1977.

Machado, Raphael Coelho. *Diccionario Musical* . 2ª ed. Rio de Janeiro : Typographia do

Commercio de Brito e Braga, 1855 .

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. London

Macmillan, 1980 .

*The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Ed. Stanley Sadie. London :

Macmillan,1984 .

### II. Jornais e Periódicos

*Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 1855.

*Gazeta do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1818-1820 .

*Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 1827-1855 .

*Revista Musical e de Bellas Artes*. Ed. Arthur Napoleão e Leopoldo Miguez. Rio de

Janeiro: 1879-1880 .

### III. Documentos publicados

*Catalogo da biblioteca musical de J.C.Müller e H.E.Heinen ; fornecedores de musica de sua Magestade Imperial.* Rio de Janeiro : Typographia Imp. e Const. de J. Villeneuve e C<sup>a</sup>, 1837.

*Catalogo das musicas impressas no imperial estabelecimento de pianos e musicas de Narciso & Arthur Napoleão.* Rio de Janeiro e Lisboa : Imprensa Nacional, 1871

*Coleção das Leis do Brasil de 1808.* Rio de Janeiro : Imprensa Nacional, 1891.

*Coleção das Leis do Brasil de 1810.* Rio de Janeiro : Imprensa Nacional, 1891.

*Coleção das Leis do Brasil de 1820.* Rio de Janeiro : Imprensa Nacional, 1889.

*Coleção das Leis do Brasil de 1829.* Rio de Janeiro : Typographia Nacional, 1877.

*D.Pedro II e a Cultura [ documentação da Mordomia da Casa Imperial, de 1846 a 1889 ] .*

Rio de Janeiro : Arquivo Nacional, 1977 .

*Estatutos do Club Mozart no Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro : Typographia Perseverança, 1868 .

*Estatutos do Club Mozart no Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro : Typographia de F.A.de Souza, 1872 .

*Estatutos da Academia de Musica do Club Beethoven.* Rio de Janeiro, 1886 .

*Programas de Concertos do Club Mozart.* Acervo da Biblioteca Nacional .

*Programas de Concertos do Club Beethoven.* Acervo da Biblioteca Nacional .

*Programas de Concertos do Clube do Engenho Velho.* Acervo da Biblioteca Nacional .

*Programas de Concertos do Imperial Teatro D.Pedro II ( Teatro Lyrico ).* Acervo da Biblioteca Nacional

*Programas de Concertos do Cassino Fluminense.* Acervo da Biblioteca Nacional .

*Programas de Concertos do Teatro S. Pedro de Alcântara.* Acervo da Biblioteca da Escola de Música da UFRJ

#### IV. Documentos não publicados

*Livro de Consultas do Tribunal da Real Junta do Comércio, Agricultura, Fábricas , Navegação.* Códice 45. Arquivo Nacional

*Livro de Registro das Quitações da Mordomia-mor da Casa Real e Imperial Nacional.* Códice 1. Arquivo Nacional .

Códices 50-2-56 a 50-2-69 .[ Teatros do Rio de Janeiro no século XIX ]. Arquivo da cidade do Rio de Janeiro

#### V. Livros e Artigos

ACQUARONE, F. *História da Música Brasileira.* Rio de Janeiro : Liv.Francisco Alves, 1946 .

ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do Samba.* Rio de Janeiro : ed. Civilização Brasileira, 1968.

ALENCAR, Francisco; CARPI, Lúcia e RIBEIRO, Marcus Venício. *História da Sociedade Brasileira.* Rio de Janeiro : Ao Livro Técnico, 1979 .

ALMEIDA, Renato de. *História da Música Brasileira .* 2ª ed. Rio de Janeiro : F. Briguiet, 1942 .

ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira* 2ª ed. São Paulo : Duas Cidades, 1982.

- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte : Villa Rica ed. reunidas Ltda., 1991 . Ltda., 1991 .
- . *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo : Liv.Martins ed., 1962 .
- . *Modinhas Imperiais*. São Paulo : Casa Chirato, 1930 .
- . *Pequena História da Música*. 9ª ed. Belo Horizonte : ed.Itatiaia Ltda., 1987 .
- ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo : 1808-1865, uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. 2 vols. Rio de Janeiro : Edições Tempo Brasileiro Ltda., 1967 .
- . “Um rival de Liszt no Rio de Janeiro”. *Revista Brasileira de Música* I/1 (1962) : 27-50.
- ARAÚJO, Mozart de. *Rapsódia Brasileira. Textos reunidos de um militante do nacionalismo musical*. SALLES, Vicente (Org.). Fortaleza : Universidade Estadual do Ceará, 1994 .
- . *A modinha e o lundu no século XVIII*. São Paulo : Ricordi Brasileira, 1963 .
- . “Sigismundo Neukomm : Um músico austríaco no Brasil ”. *Revista Brasileira de Cultura* 1/1 (1969) : 61-74 .
- AZEVEDO, Fernando de. *A Cultura Brasileira*. 5ª ed. São Paulo : Melhoramentos, 1971
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. “Arthur Napoléon 1843-1925 : un pianiste portugais au Brésil ”. *Arquivos do Centro Cultural Português* Vol.3. Paris : Fundação Calouste Gulbenkian, 1971
- . “La musique a la cour portugaise de Rio de Janeiro (1808-1821)”. Conferência no Centro Cultural da Fundação Gulbenkian de Paris, em 16/10/1968. *Arquivos do Centro Cultural Português*. Vol.1. Paris : Fundação Calouste Gulbenkian, 1969 .
- . “Esplendor da vida musical fluminense no tempo de D.João VI : Sigismund Neukomm no Rio de Janeiro”. Separata das *Actas do III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*. Lisboa : Imprensa de Coimbra, 1960 : 77-88 .

- . *150 Anos de Música no Brasil*. Rio de Janeiro : Liv. José Olympio ed., 1956 .
- . *Música e Músicos do Brasil*. Rio de Janeiro : Liv.ed.Casa do estudante do Brasil, 1950 .
- BIBLIOTECA NACIONAL- SEÇÃO DE MÚSICA E ARQUIVO SONORO. *Beethoven no Rio de Janeiro, 1833-1889 [ Exposição ]*. Rio de Janeiro : Divisão de Publicações da B.N., 1970 .
- BRAGA, Henriqueta Rosa Fernandes. “A cultura musical no Rio de Janeiro ”. In : *4 séculos de cultura : o Rio de Janeiro estudado por 23 professores ( Conferências comemorativas do 4º centenário da cidade do Rio de Janeiro )*. Rio de Janeiro : Universidade do Brasil, 1966 , p.237-262 .
- BOSCOLI, Geysa. *A pioneira Chiquinha Gonzaga*. natal : Depto. Estadual de Imprensa, s.d.
- CARDOSO, Ciro Flammarion e BRIGNOLI, Héctor Pérez. *Os Métodos da História*. 3ª ed. Rio de Janeiro : ed. Graal, 1983 .
- CASELLA, Alfredo. *El piano*. Buenos Aires : Ricordi Americana, 1946 .
- CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della Musica nel Brasile*. Milan : Stab.Tip.Edit.Fratelli Riccioni, 1926 .
- CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. 19ª ed. São Paulo : ed. Brasiliense, 1985 .
- CLEMENICIC, René. *Old Musical Instruments*. London : Octopus Books Ltd., 1973 .
- COARACY, Vivaldo. *Memórias da Cidade do Rio de Janeiro*. 3ª ed. Belo Horizonte : ed. Itatiaia Ltda., 1988 .
- DE FIORE, Elizabeth e Ottaviano (Ed.). *A Presença Britânica no Brasil (1804-1914)*. São Paulo : ed. Paubrasil Ltda., 1987 .
- ECO,Umberto. *A estrutura ausente*. 7ª ed. São Paulo : ed. Perspectiva, 1991 .
- EHRlich, Cyrill. *The Piano - A history*. New York : Oxford University Press, 1990 .
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*.3ª ed. São Paulo : ed. Perspectiva, 1991

FARIA, João Roberto. *O Teatro realista no Brasil : 1855-1865*. São Paulo : ed.

Perspectiva, 1993 .

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 9ª ed. Rio de Janeiro : Zahar ed., 1983 .

FRAGOSO, João Luís Ribeiro. *Homens da Grossa Aventura : acumulação e hierarquia na praça mercantil do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro : Arquivo Nacional, 1992 .

FREIRE, Vanda B.. *Rio de Janeiro, cidade da ópera*. Rio de Janeiro : UFRJ, 1995.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos. Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil*. 2 vols. 4ª ed. Rio de Janeiro : Liv. José Olympio ed., 1968 .

---. *Inglêses no Brasil : aspectos da influência britânica sobre a vida, a paisagem e a cultura brasileira*, Documentos Brasileiros 58. Rio de Janeiro : Liv. José Olympio, 1948 .

FRIAS, Sanches de. *Arthur Napoleão : resenha comemorativa da sua vida pessoal e artística*. Lisboa : 1913 .

GIFFONI, Maria Amália Corrêa. “Danças da Corte, danças dos salões brasileiros de ontem e de hoje”. *Caderno Cultural* 2. São Paulo : MEC, 1974 .

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História Geral da Civilização Brasileira*. Vol. II : O Brasil Monárquico, 1º vol. : O Processo de Emancipação. Rio de Janeiro : Difel, 1976.

HOLLIS, Helen R. *Pianos in the Smithsonian Institution*. Washington D.C. : U.S. Government Printig Office, 1973 .

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira, dos primórdios ao início do século XX*. 3ª ed. Porto Alegre : Movimento, 1982 .

---. *A modinha e o lundu, duas raízes da música popular brasileira*. 2ª ed. Porto Alegre : Movimento, 1986 .

---. *Música e dança popular e sua influência na música erudita*. 2ª ed. Porto Alegre : Movimento, 1983

- KRIS, Ernst e KURZ, Otto. *Lenda, Mito e Magia na imagem do artista*. [Coleção Dimensões]. Lisboa : editorial Presença, 1988 .
- LANGE, Francisco Curt. “A música no Brasil durante o século XIX (Regência-Império-República).” Sonderdruck [ Separata ] aus *Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*. Ed. Robert Günther. Studien zur Musikgeschichte der 19. Jahrhunderts, vol.57 . Regensburg : Gustav Bosse, 1982 .
- . “Vida y muerte de Louis Moreau Gottschalk en Rio de Janeiro (1869)”. *Revista de estudios musicales* 2/4 (1950) : 43-147 ; 2/5-6 ( 1950-1951 ) : 97-350 .
- LIRA, Mariza. *Chiquinha Gonzaga*. 2ª ed. Rio de Janeiro : Funarte, 1978 .
- MACHADO, Raphael Coelho. *Methodo de Afinar o Piano*. 3ª ed. rev. Rio de Janeiro : Typ.Francesa, 1849 .
- MATTOS, Ilmar Rohloff de. GONÇALVES, MÂRCIA DE ALMEIDA. *O Império da Boa Sociedade. A Consolidação do Estado Imperial Brasileiro*. São Paulo : Atual ed., 1991.
- MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O Tempo Saquarema. A Formação do Estado Imperial*. São Paulo : ed. Hucitec, 1990 .
- MATTOSO, Kátia de Queirós. *Ser escravo no Brasil*. São Paulo : ed. Brasiliense, 1982 .
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1983 .
- MORAIS FILHO, Mello. *Cantarês Brasileiros : Cancioneiro fluminense*. Rio de Janeiro : Jacintho Ribeiro dos Santos, 1900 .
- NATTIEZ, Jean Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la Musique*. Paris : ed.10/18, 1975 .
- NORTON, Luís. *A Corte de Portugal no Brasil*. São Paulo : Cia.ed.Nacional, INL, 1979.
- OSBORNE, Harold. *Estética e Teoria da Arte*. São Paulo : ed.Cultrix, 1970 .



- PEQUENO, Mercedes Reis ( Editora). *Música no Rio de Janeiro Imperial, 1822-1870*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1962 .
- PINHO, Wanderley. *Salões e damas do segundo reinado*. 4ª ed. São Paulo : Livraria Martins ed., 1970 .
- PRADO JUNIOR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. 14ª ed. São Paulo : ed. Brasiliense, 1976 .
- . *História Econômica do Brasil*. 12ª ed. São Paulo : ed. Brasiliense, 1970 .
- RAYNOR, Henry. *História Social da Música, da idade média a Beethoven*. Rio de Janeiro: Zahar ed., 1981
- RENAULT, Delso. *O Dia-a-dia no Rio de Janeiro, segundo os jornais. 1870-1889*. Rio de Janeiro : Civ.Brasileira, Brasília : INL, 1982 .
- . *O Rio Antigo nos Anúncios de Jornais. 1808-1850*. Rio de Janeiro : Liv.Francisco Alves, 1984 .
- REZENDE, Carlos Penteado de. “Notas para uma história do piano no Brasil ”. *Revista Brasileira de Cultura* 2/6 (1970) : 9-38
- SCHURMANN, Ernst F. *A Música como linguagem, uma abordagem histórica*. 2ª ed. São Paulo : ed. Brasiliense, 1990 .
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de História da Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1972 .
- SIQUEIRA, Baptista. *Ficção e Música*. Rio de Janeiro : Folha carioca, 1980 .
- . *Ernesto Nazareth na Música Brasileira*. Rio de Janeiro: edição do autor, 1967.
- TÁTI, Miécio. *O mundo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro : Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, 1991 .
- TINHORÃO, José Ramos. *A Música Popular no Romance Brasileiro. Volume I : século XVIII- século XIX*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1992 .

- . *Música Popular de Índios, Negros e Mestiços*. 2ª ed. Petrópolis : ed.Vozes, 1975 .
- . *Pequena história da música popular : da modinha ao tropicalismo*. 5ª ed. São Paulo : Art Ed., 1986 .
- VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro : Liv.Sant'Anna, 1977 .
- . *Raízes da música popular brasileira*. São Paulo : Liv.Martins ed., 1977 .
- WEHRS, Carlos. *Mêio século de vida musical no Rio de Janeiro, 1889-1939*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, 1990 .
- WOLTERS, Klaus. *Le Piano*. ( Collection "Instruments de musique" ). Lausanne : Editions Payot, 1979 .

## VI. Teses

- FAGERLANDE, Marcelo. *O método para piano do padre José Maurício Nunes Garcia*. Dissertação de Mestrado. Conservatório Brasileiro de Música/Rio de Janeiro/1994 .
- JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez. *Escola de Música de Luigi Chiaffarelli*. Tese de Doutorado. Universidade Mackenzie/São Paulo/1982
- MAGALDI, Cristina. *Concert Life in Rio de Janeiro, 1837-1900*. Dissertação de Doutorado/ University of California, Los Angeles/ 1994 .
- SCHLOHAUER, Regina. *Presença do piano na vida musical carioca no século passado*. Dissertação de Mestrado.ECA/USP/1992 .

## Anexo

### Correspondência entre a Mordomia-mor da Casa Imperial do Brasil e o Ministro Plenipotenciário do Brasil na França, sobre o caso de falsificação de títulos e honrarias conferidos ao pianista Emílio Wroblewski

Do ano de 1862

-- ao [ Enviado Extraordinário e Ministro Plenipotenciário do Brasil na França ] conselheiro José Marques Lisboa, prestando informações solicitadas por aquele Ministro, relativas ao pianista Emilio Wroblenski , que veio a esta Corte trazendo recomendações dos Srs. Joaquim Caetano da Silva e Manuel Odorico Mendes, pelas quais, associadas a seu talento artístico, mereceu a honra de tocar para SS.Majestades Imperiais e obtendo a graça de ser nomeado pianista da Imperial Câmara, em vez do oficialato da Rosa que desejava. Desculpa-se o Mordomo, àquele Ministro, de não o ter avisado sobre este fato, por julgar desnecessário; “no entanto tive ocasião de observar algumas circunstâncias que desmentem as recomendações e que me explicam o seu ulterior procedimento aí ”.

Do ano de 1863

-- ao [ Enviado Extraordinário e Ministro Plenipotenciário do Brasil na França] conselheiro José Marques Lisboa, comunicando haver levado à presença de S.M. o Imperador o seu ofício de 9 de novembro próximo findo, acompanhado da correspondência, por cópia, sobre o impostor Emili Wroblenski. Diz que S.M. concordou com as providências tomadas por aquele Ministro, sobre o assunto, e ordena que o mesmo Emili Wroblenski seja demitido, conforme cópia do decreto exarado no verso do ofício. Sugere, caso o Ministro julgar conveniente “a bondade de fazê-lo constar à Prefeitura de Paris, como única satisfação que podemos dar, se assim julgar conveniente, ou como melhor entender ”.

#### *Decreto*

“Cópia do decreto que acompanha o ofício supra”.

“Tendo chegado ao Meu Alto conhecimento, que Emili Wroblenski, nomeado, por alvará de quatro de junho de mil oitocentos e cinquenta e nove, pianista de Minha Imperial Câmara, honorário, ousara acrescentar no mesmo título, sob a Minha Imperial Assinatura, e acima da do que serve de Mordomo Mor da Minha Imperial Casa, a nomeação, em língua francesa, de Oficial da Imperial Ordem da Rosa; título que assim alterado foi devolvido à Legação deste Império em Paris, pela Polícia daquela Capital. “Hei por bem demiti-lo de todas as honras, que por tal lhe possam competir. Paulo Barbosa da Silva, do Meu Conselho, Gentil-Homem da Minha Imperial Câmara, e que serve de Meu Mordomo Mor, assim o tenha entendido, e cumpra com os despachos necessários, fazendo-o constar ao meu Enviado Extraordinário e Ministro Plenipotenciário em Paris. Palácio do Rio de Janeiro em trinta de janeiro, de mil oitocentos e sessenta e três, quadragésimo segundo da Independência do império. Com a rubrica de Sua Magestade o Império (sic) *Paulo Barbosa da Silva*

[Extraído de Arquivo Nacional. Dom Pedro II e a Cultura. Rio de Janeiro: Arquivo

Nacional, 1977, p. 34, 35, 38 e 39.]

**Lista da seleção de obras de salão, publicadas em coleções ou periódicos, utilizadas como exemplo em nossas considerações sobre o pianismo de salão no século XIX. [Ver cópias a seguir]**

- 1.[autor ?]. *Huma saudade para sempre*. De Sua Alteza Imperial a Sereníssima Princeza D.Paula Marianna. Composto para piano forte por hum criado da Caza Imperial. Rio de Janeiro : Lith. do Arch. Militar. Higino Jozé,[1833].
- 2.[autor ?]. [ Coleção de várias danças]. Coleção Prazeres do Baile. Rio de Janeiro : Narciso & Arthur Napoleão, s.d. [ Reimpressão de edição de Pierre Laforge feita em 1839].
- 3.Vianna Fº,C. J. de Ar.º. *A Amizade*. Valsa [piano]. Philo-Harmônico. Periódico Muzical. Número de março de 1842. Rio de Janeiro : João José Ferreira de Freitas, 1842.
- 4.Silva, Francisco Manuel da. *Romance* [canto e piano]. Philo-Harmônico. Periódico Muzical. Número de março de 1842. Rio de Janeiro : João José Ferreira de Freitas, 1842.
- 5.C.D.O. *A teima amorosa*. Valsa [piano]. Philo-Harmônico. Periódico Muzical. Número de março de 1842. Rio de Janeiro : João José Ferreira de Freitas, 1842.
- 6.Bandeira, A.J.T. de. *A Despedida*. Modinha [canto e piano]. Philo-Harmônico. Periódico Muzical. Número de março de 1842. Rio de Janeiro : João José Ferreira de Freitas, 1842.
- 7.Verdi. *Se vano é il pregare. Rondo da ópera I Lombardi* [ redução para piano por ?]. Ramallete das Damas [nº ?]. Rio de Janeiro : Heaton & Rensburg, [ano ?]
- 8.Verdi. *Come rugiada al cespite. Cavatina da ópera Ernani do mestre...* Ramallete das Damas, ano V, nº 13. Rio de Janeiro : Heaton & Rensburg, [1846].

9. Herz, Henri. O Desejo. *Valsa de Beethoven para piano com variações de...* Periódico Ramallete das Damas [nº ?]. Rio de Janeiro : Heaton & Rensburg, [ano ?]
10. Verdi. *Non fu sogno ' Aria nell'opera I Lombardi*, redução para piano por A. Tornaghi. Coleção As Nymphas Brasileiras. Rio de Janeiro : Filippone e C<sup>a</sup>, [1848].
11. Coelho, M. J. *Você vio ' Lundum*. Ramallete das Damas, ano VIII, nº8. Rio de Janeiro: Heaton & Rensburg, [1849].
12. Horta, Geraldo Antônio. *A Moreninha*. valsa nº 2, distribuída com a Marmota na Corte [A publicação vinha como suplemento musical do conhecido jornal]. Rio de Janeiro : Typ. de Paula Brito, [ca. 1851].
13. -, *Alegria do coração*. Valsa. Rio de Janeiro : Lith. do Arch. Militar, [ca. 1851].
14. Goyano, Joaquim José. *A valsa pulada*. distribuída grátis aos assignantes da Marmota na Corte. Rio de Janeiro : Typ. de Paula Brito, 1851.
15. Maersch, Adolpho. *Variações brilhantes sobre motivos da modinha Alta Noite tudo dorme, do Snr. F.S. Noronha*. Coleção Flores Guanabarenses [nº 1]. Rio de Janeiro : Salmon e C<sup>a</sup>, [entre 1852 e 1857].
16. Callado, Joaquim Antonio da Silva. *Iman*. Polka para piano. Coleção Flores do Baile. Rio de Janeiro : Arthur Napoleão & C., [a partir de 1855].
17. Mattos, Alberto Gomes de. *Romance sans parole*. Coleção Abelha Musical. Rio de Janeiro : Suc. P. Laforge [reeditada por Narciso & Arthur Napoleão], [1858/1859] .
18. Gomes, Carlos. *Angelica*. Schottisch para piano. Rio de Janeiro : Narciso & Arthur Napoleão, [portanto, entre 1869 e 1877 ].

**Lista da seleção de peças de concerto utilizadas em nossas considerações sobre o pianismo de concerto do século XIX. [Constando dos anexos apenas o item 12 abaixo]**

1. Gottschalk, L. M. *Bamboula, Danse des Nègres. Fantaisie pour piano, op.2*. Mainz Schott, [1852].
- 2.---. *Le Bananier. Chanson Nègre*. Boston : Oliver Ditson, [1852].
- 3.---. *Morte ! Lamentation*. Rio de Janeiro : Narcizo & Arthur Napoleão, [s.d.].
4. Napoleão, Arthur. *Il Trovatore, grande fantasia, op.14* . Rio de Janeiro : Narcizo & Arthur Napoleão, [s.d.].
- 5.---. *La Traviata. Opéra de Verdi. Grande Fantaisie pour piano, op.18*. Rio de Janeiro : Narcizo, [s.d.].
- 6.---. *Grande Fantaisie sur Guillaume Tell, op.40*. Rio de Janeiro : Narcizo, [s.d.].
- 7.---. *L'Áfricaine. Grande Fantaisie, op.28*. Rio de Janeiro : Narcizo, [s.d.].
- 8.---. *Grande Fantaisie de Concert sur des motifs de l'opéra Il Guarany del Maestro Carlos Gomes*. Rio de Janeiro : Narcizo & Arthur Napoleão, [1871].
- 9.---. *Gavotte Impériale*. Rio de Janeiro : Narcizo & Arthur Napoleão, [s.d.].
- 10.---. *C'élèbre Galope de Bravura*. Rio de Janeiro : Narcizo & Arthur Napoleão, [s.d.].
- 11.---. *Lo Schiavo. Transcrição para piano*. Rio de Janeiro : Narcizo & Arthur Napoleão, [s.d.].
12. Thalberg, Sigismond. *Variations-Caprice sur le Barcarolle de l'Elisire d'amore pour piano, op.66*. Paris : Alex Grus, [s.d.].

13.---. *Grande Fantaisie pour le piano sur des Thèmes de La Muette de Portici*, op.52.

Milão: F. Lucca, [s.d.].

14.---. *Andante Final de Lucia de Lamermoor varié pour piano*, op.44. Milão: F. Lucca,

[s.d.].



Thursday

17th July, 1975

55 A GRAND PIANOFORTE by *John Broadwood & Son, London 1801*, the satinwood nameboard with mahogany crossbanding and boxwood plaque inscribed *John Broadwood & Son, Makers to His Majesty and the Princesses, Great Pultney Street, Golden Square, London*, the cheeks, sideboards and faciaboard en suite with the nameboard, the mahogany case with boxwood stringing, the five and a half octave keyboard, FF to c<sup>1</sup>, with ivory naturals faced with boxwood moulding and ebony accidentals, split bridge, two pedals controlling forte and una corda, bearing the *serial number 2204*, length 7ft. 4½in. (233.6cm.), raised on trestle stand

Piano de cauda [ Grand pianoforte ] fabricado por John Broadwood & Son, Londres 1801.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Extraído de catálogo de leilão da loja Sotheby de Londres.

Sotheby & Co. *Catalogue of Important Musical Instruments*. London : Raithbury. Lawrence & Company Ltd.. 1975. p.55.



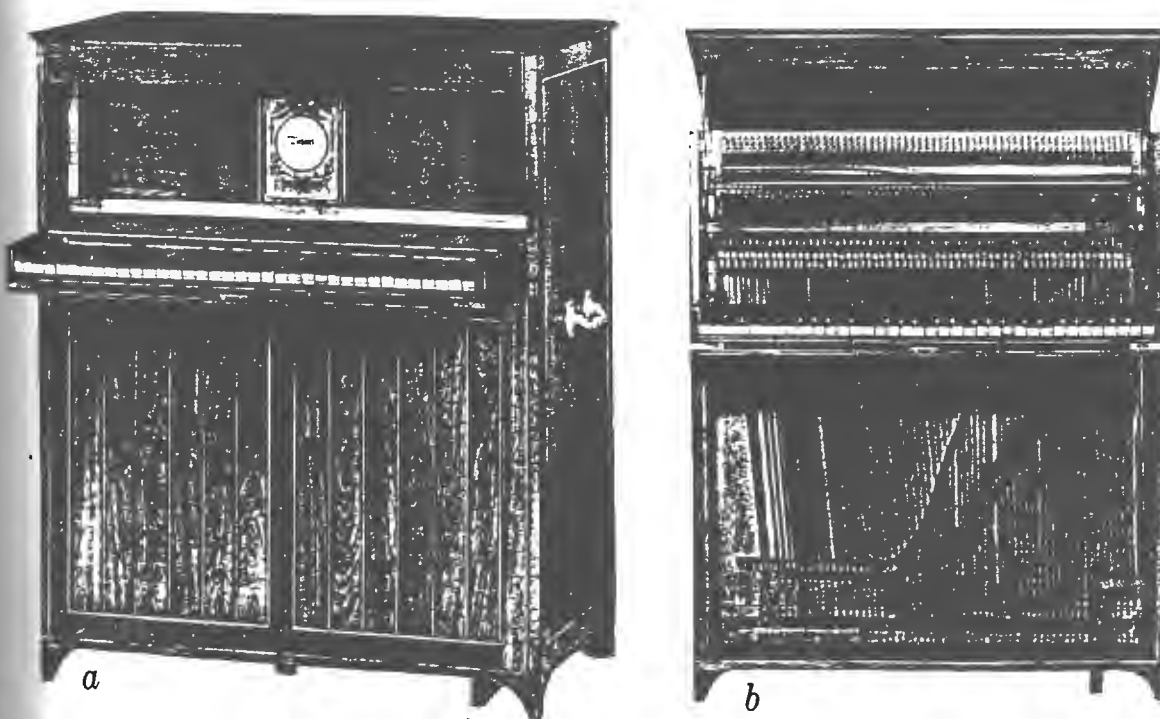


FIGURE 11. Upright piano (called portable grand) by John Isaac Hawkins. Philadelphia, 1801. Compass FF to f3. *a*, Full view. Two pedals or levers, which move from side to side—one to open and close the Venetian swell, the other a huff stop. The keyboard folds up, making a neat little portable cabinet. *b*, Plan view (Catalog number 313,619; Hugo Worch Collection.)

Piano vertical gabinete [cabinet] ou portátil [portable grand] fabricado por Isaac Hawkins, Philadelphia, 1801.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Extraído de Hollis, Helen. *Pianos at the Smithsonian Institution*, p.24.

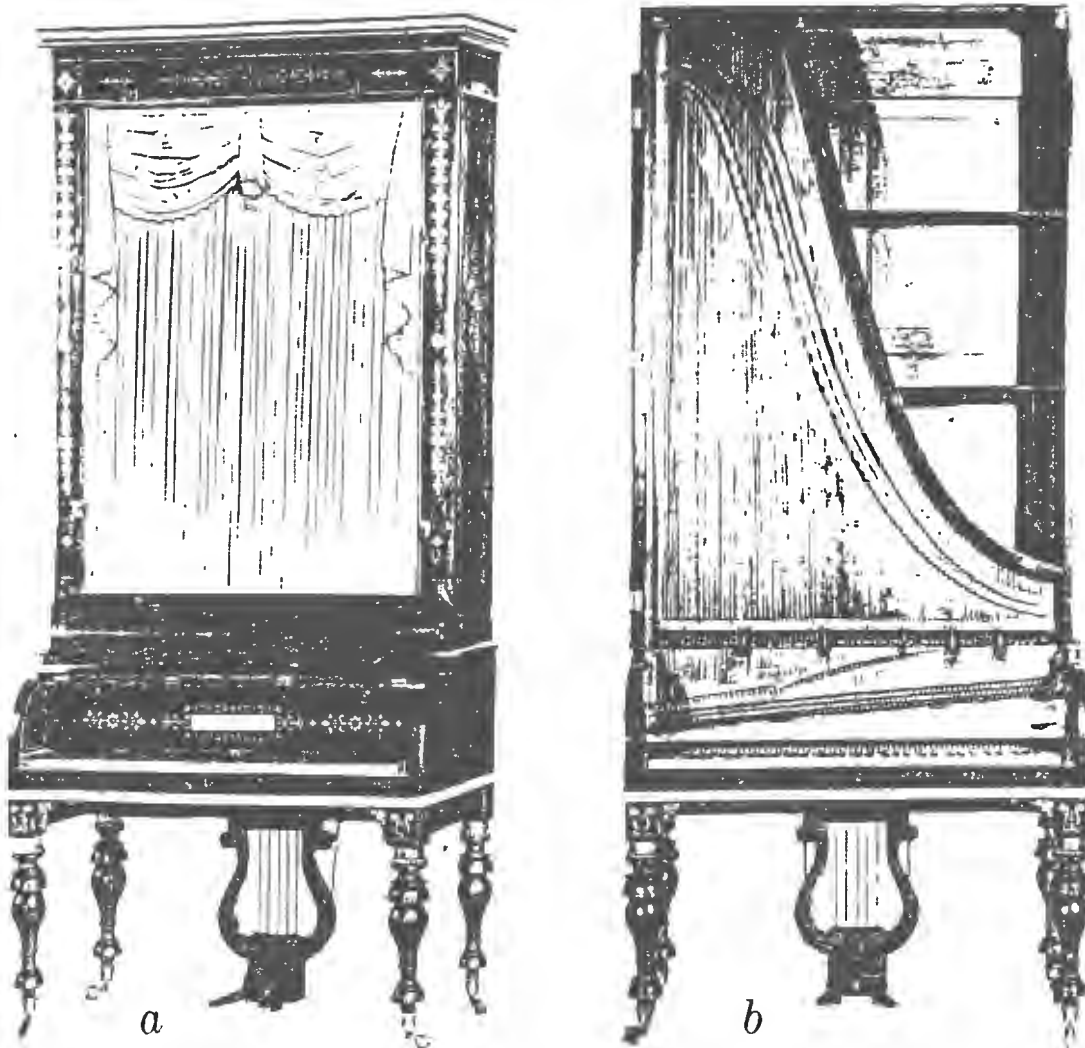
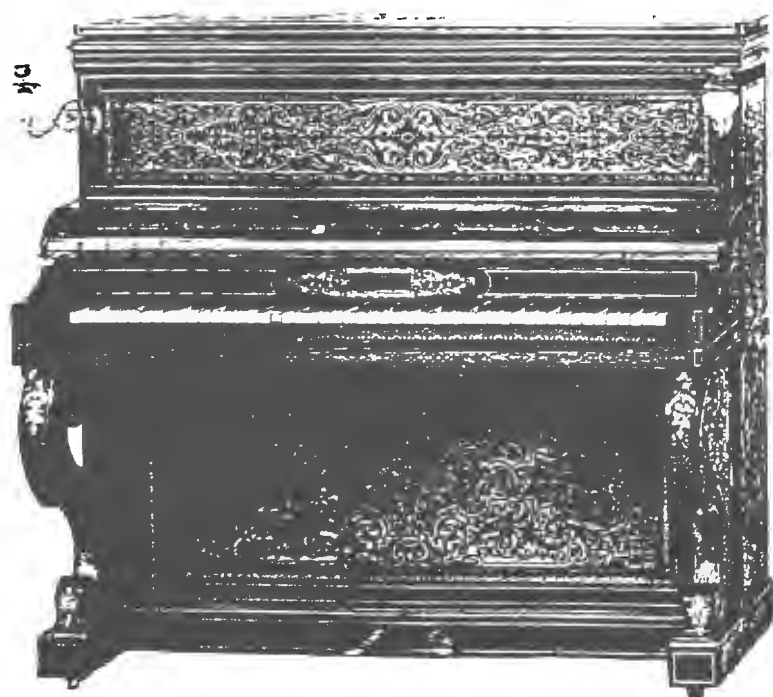


FIGURE 12 Vertical piano (upright grand) by John Broadwood and Sons, London, ca. 1815. Compass CC to c<sup>1</sup>. *a*, Full view. Two pedals: split damper pedal (one half raises dampers from bass strings, the other from treble strings) and *una corda*. *b*, Plan view with music shelves. (Catalog number 303,529; Hugo Worch Collection.)

Piano de cauda vertical [upright grand] fabricado por John Broadwood and Sons, Londres, ca. 1815.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Idem, p.26

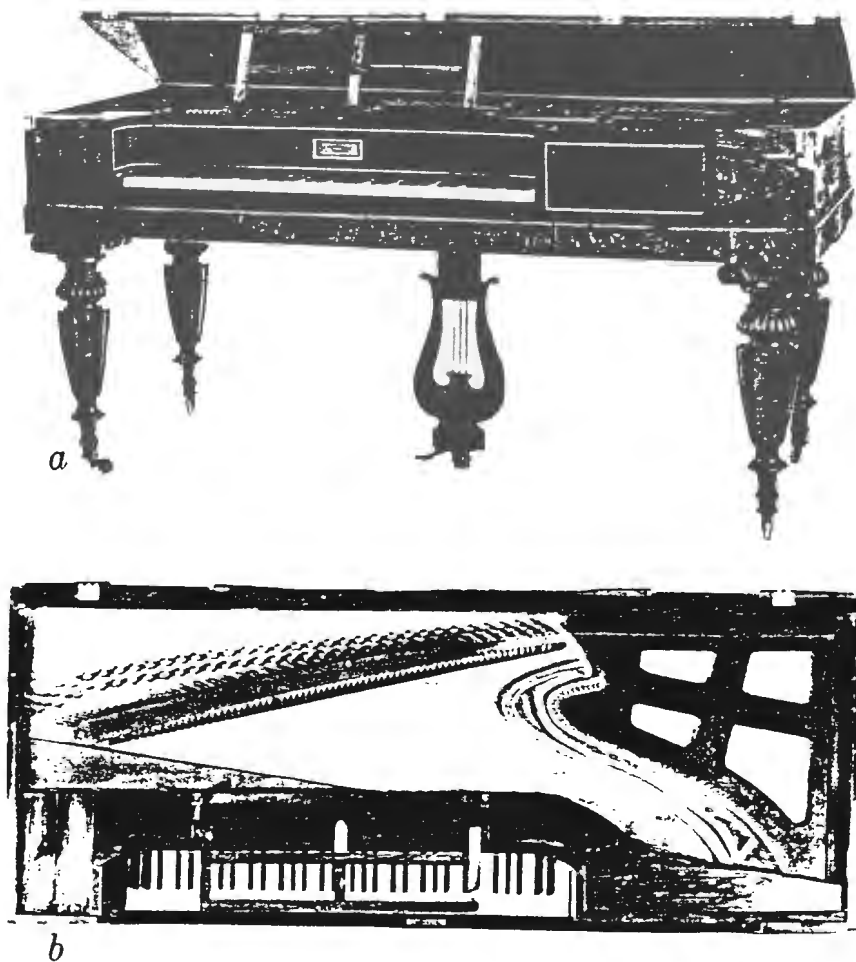


Piano vertical tipo 'cottage' fabricado por Pleyel, Paris, ca. 1858 <sup>4</sup>

---

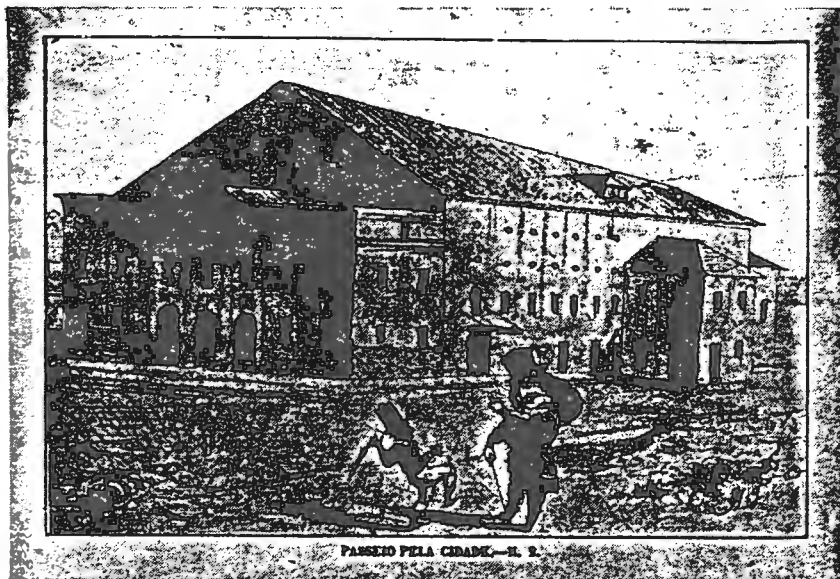
<sup>4</sup>Idem, p.28.

FIGURE 17. Square piano by Jonas Chickering, Boston, ca. 1828. Compass FF to ff. *a*, Full view. Two pedals: one raises dampers from treble strings, the other from bass strings. *b*, Plan view showing metal hitch-pin plate. (Catalog number 70.19; gift of Mrs. Alfred M. Rankin, Jr.)



Piano de mesa, ou quadrado [ square piano ] fabricado por Jonas Chickering, Boston, ca. 1828.<sup>5</sup>

<sup>5</sup>Idem, p. 33.



### THEATRO LYRICO FLUMINENSE

El *Theatro Lyrico Fluminense* (Provisorio Permanente), vulgo: "o Barracão do Campo", visto por el Dr. Semana y su famoso moleque, en el segundo de su "Passeio pela Cidade", una crítica cáustica de las deficiencias de la administración pública.

— Estás vendo esta zombaria de arquitectura? É uma arapuca que com alcunha de theatro lyrico se levantou provisoriamente por tres annos, e que já lá vão dez aqui existe para nossa vergonha. Sabes para que está reservado? Ha de ser ratoeira de muita gente.

— Cruz! Nhonhô, não diga isso.

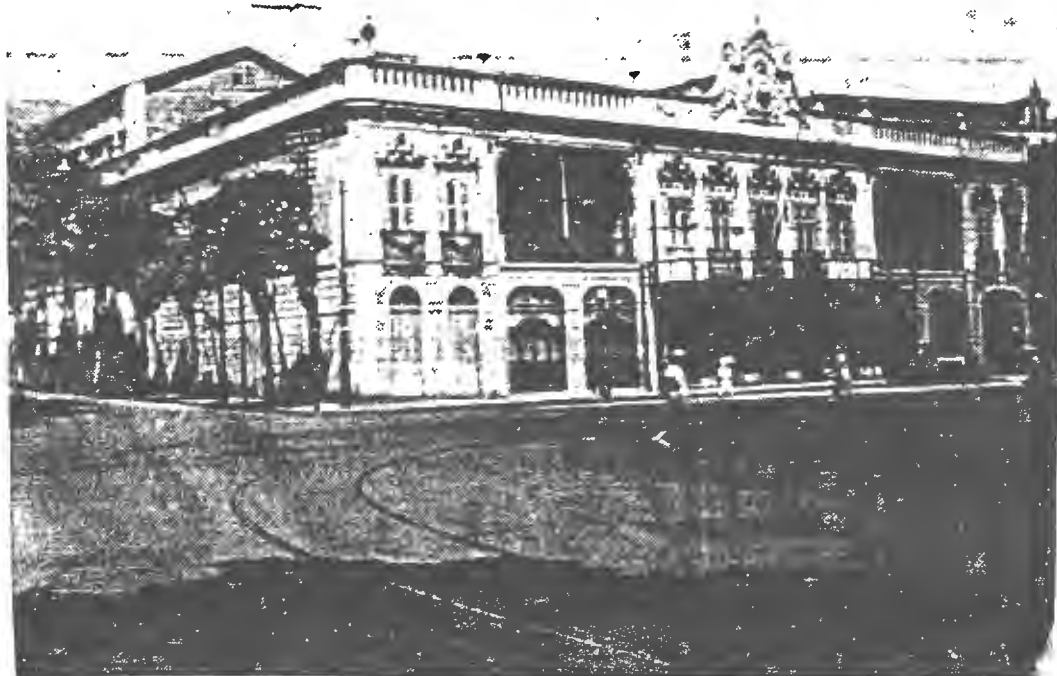
— Depois que elle desabar sobre mil pessoas, que ficarão como baratas debaixo do chinello, só então a Camara mandará remover os destroços dizendo: "Não cuideil".

— Não repita isso nem brincando, nhonhô, que V. M. tem bocca de praga. (*Semana Illustrada*, Anno II, Nº 72, Rio de Janeiro, 27 de Abril de 1862).

Theatro Lyrico Fluminense, chamado também de Teatro Provisório.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Extraído de Curt Lange. Vida y muerte de Louis Morcau Gottschalk en Rio de Janeiro. Parte I, p.155.

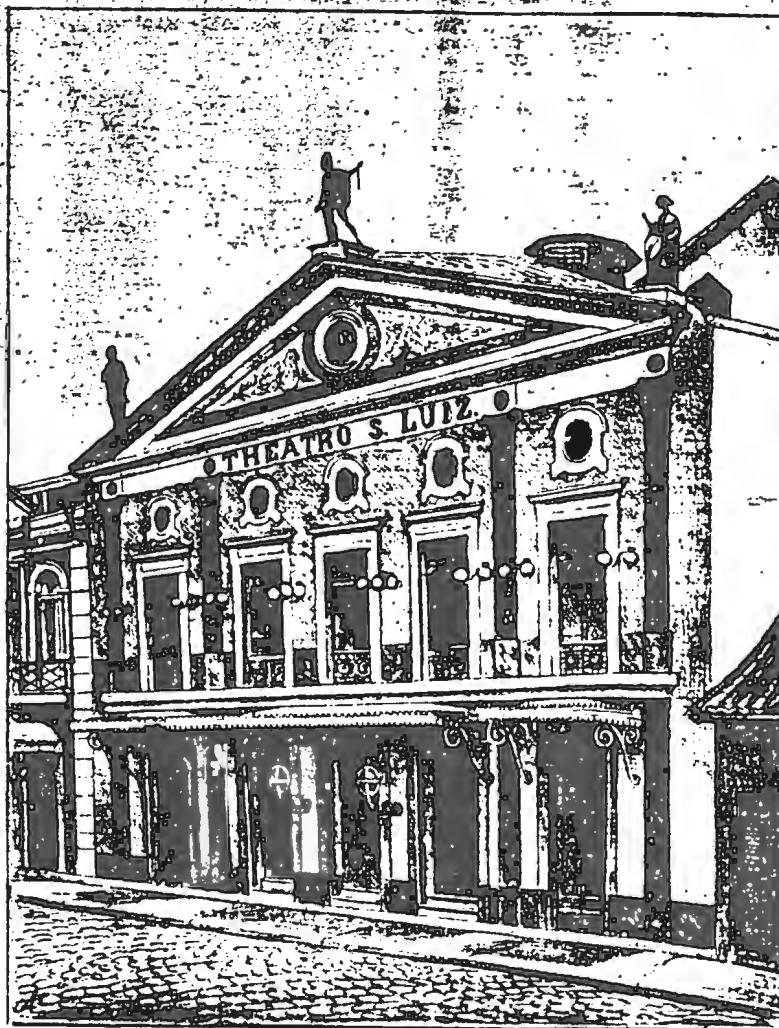
Reprodução



Teatro Lyrico [ antigo Imperial Teatro D.Pedro II ]<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup>Extraído do Jornal do Brasil. Caderno B. de 15/11/94.



*Frontis'ceu do novo theatro. São Luiz.  
inaugurado no dia 1 de Janeiro de 1870.*

Teatro S. Luiz, de propriedade de Furtado Coelho.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Extraído de Curt Lange. op.cit.. Parte II .p.193.



*Achilles Arnaud.*

## SALÃO

DO

THEATRO LYRICO FLUMINENSE

AMANHÃ

Quinta-feira 3 de Junho de 1869

GRANDE CONCERTO

DADO PIELO

CELEBRE PIANISTA E COMPOSITOR

SR. L. M. GOTTSCHALK

Os bilhetes vendem-se nas lojas de musica das  
Hrs. Victor Prèsle, rua do Theatro n. 17, Nar-  
ciso José Pinto Bretes, rua dos Ourives n. 62,  
Isidoro Bastien, rua dos Ourives n. 53, Va-  
liphone, rua do Ouvidor n. 101, e V. Rydow &  
C., rua da Ajuda n. 42.

Preço do bilhete 1\$000.

O programma será publicado nos jornas de  
dia do concerto.

Às 8 horas da noite.

THEATRO LYRICO FLUMINENSE  
A pedido de todos os pessoas que não  
poderam obter bilhetes para o pri-  
meiro concerto. Mr. L. M.

## GOTTSCHALK

RESOLVED DAR UM GRANDE CONCERTO NESTE  
THEATRO

AMANHÃ

Quarta-feira 9 de Junho de 1869

Com o valioso concurso do insigne artista  
o Sr. FORTADO CORREIA e do distincto  
pianista o Sr. BERNHARD WAGNER, os  
quaes se prestarão especialmente com  
seu talento a ajudar o Sr. GOT-  
TSCHALK.

O Sr. LUI CAMBIO FORTADO CORREIA, director  
do theatro GYMNASIO DRAMATICO, presta-se  
com immenso interesse e cavalheirismo a con-  
jugar o Sr. GOTTSCHALK, fazendo represen-  
tar pela sua excellente companhia as seguintes  
comedias:

1ª COMEDIA O DENTE DO NIÇO 1 ACTO  
2ª COMEDIA AS DUAS SENCALAS 1 ACTO

## PROGRAMMA

PRIMEIRA PARTE.

COMEDIA—O dente do niço, representada  
pela companhia dramática.

## CONCERTO

SEGUNDA PARTE

1ª Grande Fantasia de bravura (Sub-  
motivos de NORMA), composta para duas  
pianos, por GOTTSCHALK e executada pelo  
Sr. BERNHARD WAGNER e o autor.

2ª Bataillon (Etude de concert), composta e exe-  
cutada por GOTTSCHALK.

3ª Minueto de Trovadores (per copypiano),  
composto e executado por FORTADO CORREIA.

4ª Sigarda grande (Transcricao de romanza de  
FAVORITA), composta e executada por  
GOTTSCHALK.

5ª A Fama e a Tristitia (para piano com  
accompanhamento de grande violão), com-  
posta e executada por GOTTSCHALK.

6ª A Fama e a Tristitia (de RICHARD  
WAGNER), executada por FORTADO CORREIA.

7ª Os violões OJOS CRIOLLOS (dram-  
matico e piano solo), composta por GOT-  
TSCHALK e executada pelo Sr. BERNHARD  
WAGNER e o autor.

8ª Carnaval de Venise, omphono e etc  
executado por GOTTSCHALK.

TERCEIRA PARTE

COMEDIA

AS DUAS SENCALAS

Representada pela companhia dramática.

PREÇOS

Camareta de 1ª e 2ª ordem com 5 entradas  
30g, ditos de 3ª, com 3 dias, 10g, cadeiras de 1ª  
ordem, 6g, ditos de 2ª, 3g, entradas 1g; entradas  
transm. para as cadeiras de 1ª ordem, 2g.

Anúncios do primeiro e segundo concertos de Gottschalk no Rio de Janeiro.

Retrato de Achilles Arnaud, pianista e amigo amigo de Gottschalk.<sup>9</sup>

<sup>9</sup>Respectivamente, anúncio do *Diário do Rio de Janeiro*, de 2/6/1869; anúncio do *Diário do Rio de Janeiro*, de 8/7/1869; e desenho de Angelo Agostini para *A Vida Fluminense*, de 25/11/1871. Todos publicados por Curt Lange, op.cit., Parte II, p.67.



HOJE  
Quarta-feira 24 de Novembro de 1869  
**ULTIMO**  
**CONCERTO**  
DESPEDIDA  
**GOTTSCHALK**  
GRANDE FESTIVAL

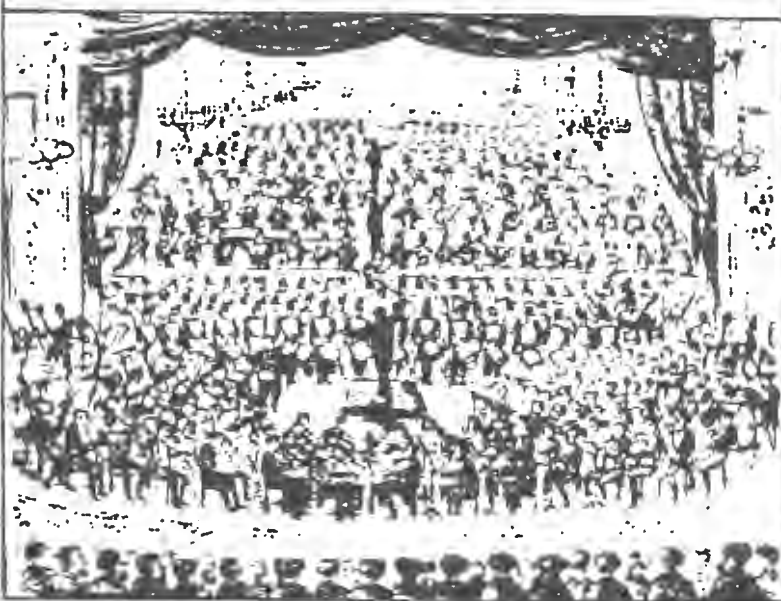
**650 650 650**  
**MUSICOS**

SEISCENTOS E CINCOENTA  
A GRANDE MARCIA SOLENNE  
S. M. S. MEYERBEER  
AUVERTURA DE LA CHASSE  
JEUNE MENRI DE MEMUL  
A CELEBRE MARCIA  
CONSAGRAÇÃO DO PROPHETA  
MEYERBEER  
O somatório de symphonias romanticas  
NUIT DES TROPQUES  
COMPOSTA POR GOTTSCHALK

Ordem da tarde, de qual se programma darão detalhe  
PRIMEIRA PARTE  
Comedia pela companhia do Gymnasio  
QUINTA PARTE  
**CONCERTO**  
TERCEIRA PARTE  
**GRANDE FESTIVAL**

**650!**  
**MUSICOS**

*Introdução*



*O grande festival de Gottschalk*  
*Concerto real por todos os lados! A uma orquestra de musicos e danças  
e os concertos acrobaticos de musicos, os músicos dos esportadores e os músicos  
mullados e os folios de grande artista orquestra-se de concertos de reis e de artistas*

Anúncios do concerto monstro, com 650 musicos, organizado por Gottschalk, em  
24/11/1869.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Respectivamente, Diário do Rio de Janeiro, de 24/11/1869 e desenho de Angelo Agostini para A Vida Fluminense, de 4/12/1869. Publicados por Curt Lange. op. cit., Parte II, p.101 e 111.

# GRANDE CONCERTO

## VOCAL E INSTRUMENTAL,

### HONRADO POR

# SS. MM. II.

## EM BENEFÍCIO DE CLOTILDE FAVRICHON.

### SABADO 27 DE AGOSTO DE 1853.

#### PRIMEIRA PARTE.

- 1.º—Ouvertura a piano por um *Dilettante*.
- 2.º—Aria do *Propheta* (em francez), pela Sra. Aivalia Jacobson . . . . . MEYERBEER.
- 3.º—Romance francez—*L'Amour Déchu*—, pelo Sr. Withworth . . . . . VIOLETTA.
- 4.º—Duetto da *Norma*, pela Sra. Kastrup e o Sr. Gentili . . . . . BELLINI.
- 5.º—Romance francez—*Unis couplet*—, pela beneficiada . . . . . ARSAUD.
- 6.º—Aria da *Italiana em Argel*, pelo Sr. Labocetta . . . . . HUBERT.
- 7.º—Fantasia sobre motivos da opera *Fortunato Tasso*, composto e executado por seu autor . . . . . NORONHA.
- 8.º—Aria de *I Lombardi*, pela beneficiada . . . . . VERDI.

#### SEGUNDA PARTE.

- 1.º—Brilhante valsa *Os Poetas Brasileiros*, a piano, tocada por um dilettante, e composta por . . . . . LAMAS-SHORA.
  - 2.º—Duetto de *Murino Faleiro*, pela Sra. Jacobson e o Sr. Withworth . . . . . DONIZETTI.
  - 3.º—Cavatina da *Prisão de Edimburgo*, pela beneficiada . . . . . RICCI.
  - 4.º—Aria de *I Due Foscari*, pelo Sr. Gentili . . . . . VERDI.
  - 5.º—Aria de *Nabucco*, pela Sra. Acayrolti, acompanhada a piano pela Sra. Jacobson . . . . . VIOLETTA.
  - 6.º—Duetto da *Vestal*, pelos Srs. Gentili e Di-Lauro . . . . . MERCADANTE.
  - 7.º—Variações sobre um motivo da opera *Damiao Noz*, compostas e executadas por seu autor . . . . . NORONHA.
  - 8.º—Romance francez—*En avant*—, pela beneficiada . . . . . LARSEN-ET.
- A beneficiada a pedido de muitas pessoas, cantará *La Lisette*, de Beranger.
- Os Srs. maestros Giannini e Diony La Voe, farão a execução dos acompanhamentos.

O concerto principará a . . . . .

Anúncio de Concerto-Beneficio, no qual tomam parte diletantes<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Jornal do Commercio, de 27/8/1853, p.4.

## ANNUNCIOS.

### GRANDE CONCERTO

#### VOCAL E INSTRUMENTAL,

dado pelos Srs. Francisco Schmidt e Carlos Neyts. A orchestra, composta de 40 músicos, os dois lados desta corte, e dirigida pelo Sr. Schmidt, executará, entre outras peças brilhantes, a grande symphonia em *ut maior* do celebre Beethoven, e a overture de Guilherme Tell, ambas notaveis pela belleza e difficuldade da execução.

#### PROGRAMMA.

##### Primeira parte.

Guilherme T. II (overture), Rossini. 1  
Aria, cantada pelo Sr. Schwerc.  
La premiere heure (quadrilha), Musard.  
Variações concertantes para piano e violão, execu-  
tas pelos Srs. Schmidt e Neyts (Hetz e Lafont.)  
Romance franceza, cantada pelo Sr. Schmidt.  
Grande symphonia em *ut maior*, Beethoven.

##### Segunda parte.

Le domino noir (overture), Auber.  
1. Paraboli (duo), cantado pelos Srs. Schwerc e Gul-  
gon (Bellini.)  
Variações de cornet a piston, pelo Sr. Cavalier.  
Aria, cantada pelo Sr. Schmidt.  
Solo de piano, executado pelo Sr. Neyts.  
1. Purnari (quadrilha de Mosera), motivos de Bellini.  
Bosita (vals castilhano), Julien.

O concerto terá lugar no dia 30 de março, na sala do theatro da rua de S. Francisco de Paula, e co-  
meçará ás 8 horas da noite em ponto. O resto dos bi-  
lhetes acha-se na rua do Ouvidor, ns. 63 e 84; Qui-  
londa, 77; e Ourives, 43.

Terão entrada na galeria somente os chefes de fa-  
milia, ou homens que acompanharem senhoras.

Anúncio de Concerto no Teatro S. Francisco, em 30/3/1839

organizado pelo violinista Francisco Schmidt e o pianista Carlos Neyts

[ Observar no programa a execução da primeira sinfonia de Beethoven ]<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Jornal do Commercio, de 29, 30/3/1839, p.3.

# FLUTUAÇÕES CAMBIAIS DO REAL

(médias anuais em pence inglês)<sup>13</sup>

DATA	VALOR	DATA	VALOR
1808	72.0	1849	25.8
1809	73.6	1850	28.7
1810	71.7	1851	29.1
1811	73.6	1852	27.4
1812	76.6	1853	28.5
1813	86.5	1854	27.6
1814	76.1	1855	27.5
1815	64.0	1856	27.5
1816	57.0	1857	26.6
1817	72.3	1858	25.5
1818	66.1	1859	25.6
1819	57.8	1860	25.8
1820	51.5	1861	25.5
1821	50.0	1862	26.3
1822	49.0	1863	27.2
1823	50.7	1864	26.7
1824	48.2	1865	25.0
1825	51.8	1866	24.2
1826	48.1	1867	22.4
1827	35.2	1868	17.0
1828	31.6	1869	18.8
1829	24.6	1870	22.6
1830	22.8	1871	24.3
1831	25.0	1872	24.3
1832	35.1	1873	26.9
1833	37.8	1874	25.7
1834	38.7	1875	27.2
1835	39.2	1876	25.3
1836	38.4	1877	24.5
1837	29.5	1878	22.9
1838	28.6	1879	21.3
1839	31.6	1880	22.9
1840	31.0	1881	21.2
1841	30.3	1882	21.1
1842	26.8	1883	21.5
1843	25.8	1884	20.6
1844	23.1	1885	18.5
1845	25.4	1886	18.6
1846	26.9	1887	22.4
1847	25.0	1888	25.2
1848	25.0	1889	26.4

<sup>13</sup> Fonte : Westphalen, Bach & Krohn. *Centenário 1828-1928*. Bahia, 1928, p. 87. Citado por Kátia M.de Queirós Mattoso, *Ser Escravo no Brasil*, p.254.

HEIMATA  
SAUDADE PARA SEMPRE.

SUA ALTEZA IMPERIAL A SÉRENÍSSIMA

Archduchess of Austria, Empress of Brazil

composto para

PIANO FORTÉ

por

HUM CRIADO DA CAZA IMPÉRIAL

Lib. de

Arch.

Hyman Jones

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a piano or similar instrument. The notation is written on five staves, each with a treble clef. The music is written in a style that appears to be from the late 19th or early 20th century, with various musical symbols, clefs, and dynamic markings.

The notation includes various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fifth staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Dynamic markings are present throughout the score, including *pp* (pianissimo) and *diminu.* (diminuendo). There are also markings for *cresc.* (crescendo) and *f* (forte). The notation is heavily marked with slurs and ties, indicating phrasing and articulation. The paper is aged and shows signs of wear, including stains and discoloration.



Handwritten musical score on ten staves, featuring complex notation, including notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The score is heavily obscured by dark, irregular ink smudges and stains, particularly along the left margin and across the middle of the page. The notation includes various note values, rests, and slurs, suggesting a complex melodic and harmonic structure. The word *Fin* is written at the end of the final staff.

# REPERTÓRIO DO BALLO

COLLEÇÃO DE

QUADRILHAS, VALSAS, SCHOTTISCHS, POLKAS,

de  
PARA

PIANO

NARCISO R. ARTHUR NAPOLEÃO  
89--RUA DO OUVIDOR--89

Rio de Janeiro.



1

SOLO INGLEZ.

2

- D.C.

Musical score system 1 (Mezzo). The system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. The system ends with a double bar line.

Musical score system 2 (Piano). The system consists of a single staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The system ends with a double bar line.

Musical score system 3. The system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. The system ends with a double bar line.

Musical score system 4. The system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. The system ends with a double bar line.

Musical score system 5. The system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. The system ends with a double bar line. The text "D.C." is written above the staff.

Ch. de varior. dantes.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). The score is written in a cursive, handwritten style.

5.

6

MIUDINHO

7

8

DUETTO DOS SUSPIROS

D.C.

210

First system of musical notation for the piece 'MONTENERO'. It includes a piano (p) part and a violin part, with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

MONTENERO

Second system of musical notation for the piece 'MONTENERO'. It includes a piano (p) part and a violin part, with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Third system of musical notation for the piece 'MONTENERO'. It includes a piano (p) part and a violin part, with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Allo.

Colli: de varias dancas.



X

6

D.C.

210

Se vano è il pregare

RONDO DA OPERA

# I LOMBARDI

DO  
MESTRE VERDI



*Andantino.*

*Cantabile.*

*dolce.*

*con grazia.*

*con forza*



*stentato.*



*con grazia allarg.*



*Allegro.*

*ff* *pp*



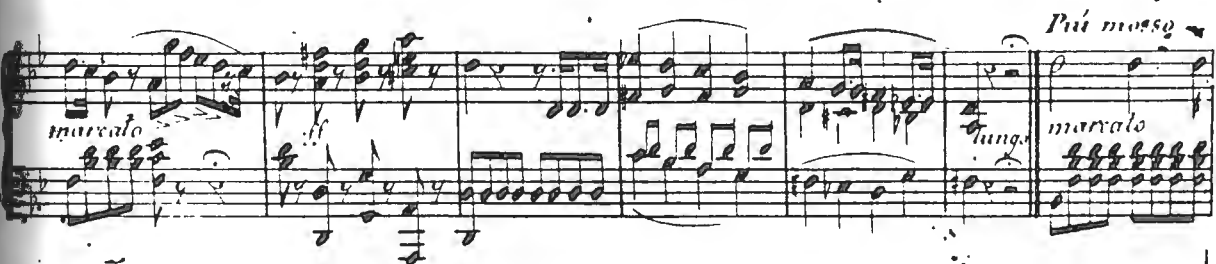
*All. Moderato*



*largo*



*marcato* *Piu mosso* *marcato*





# PEÇAS PUBLICADAS NO RAMALHETE

## PARA PIANO

Rondo, musica de  
Rondino  
Balletto  
As Rodas Surtidas  
Valsas 3 de  
Introdução da Opera, Belisario  
Dueto de Belisario e Irene  
Ezult, dueto do Elizir d'Amor  
A Veneziana, valsa  
Cavalina d'Anna Bolena  
Grande marcha Triumphal  
Valsa del Colico e um rondó  
Cavalina d'Leonor, na Opera Torquato  
Viu lu, ariada Opera A. Bolena  
Conhecimento dos tons  
Os prazeres da Corte, valsa Francesa  
La brise du matin  
Jota capataz e aguedilha hespanhola  
Victoria, passo dobrado Ex. 2º B de Caxias  
Sêde de 7.ª valsa do hymno da Independência  
Une fleur valsa Francesa  
Os Amores, Variação  
Saudades do Duque de Bragança  
Aniversario, Infancia, Boa noite  
Concordia, valsa  
A Belle Poule, valsa  
Naufragio da Malusa, peça descriptiva  
Id. de 7.ª Quadrilha ao aniversario do Sr.  
D. Pedro 2.º  
Id. de Março Quadrilha ao aniversario do  
Sr. D. Januario  
Grande valsa sentimental  
As Fitas Quadrilha ao Consorcio de S. M.  
o Imperador  
A Napolitana, Quadrilha aniversario do  
Principe D. Luiz  
Uma Quadrilha do Naufragio  
As Flores de Cupido, valsa.  
Marcha da Norma  
Quatro traditti, dueto  
Supplica da Norma  
Ostenda a Norma  
A Verdadeira Polka  
Canta d'Uma Cavalina  
Colo. solfonia, Dueto de Torquato  
Dueto da Gemma di Vergy  
Esperança, grande valsa  
Aria dos Furacões  
Qui la voz... idem  
Cavalina da Gemma di Vergy  
Romance e Dueto de Lucresia Borgia  
A Masurka  
Hymno ao Principe Imperial  
Uma Polka  
Polka  
Variações

Ricci  
H. Herz  
Cortazzi  
Cramer  
S. Levy  
Donizetti  
Viccini  
Niemcewicz  
Donizetti  
T. de  
D. de 1.º  
Cuppes  
Raphaël  
Tilli  
Bellini  
Donizetti  
Raphaël  
Bellini  
Donizetti  
Raphaël  
Bellini  
Donizetti  
Kalkbrenner  
Franz M.  
Debussy  
Bachinelli  
Vaccani

## PARA CANTO E PIANO

Pro castumo, romance  
Nem um migalho de dor, fânfase d'Otello  
Romance do Otello  
Preghiera, traduzida de frances por Raphael  
musica de  
A Despedida, modinha  
Buona notte, canção  
Vi o bella, modinha de Norma  
Supplica da Norma  
Tristes amargosas dias cantata  
Nina tarde de sol, romance  
Hymno ao Consorcio Imperial, a creto por  
S. M. o Imperador  
Eu cuido tristemente, romance  
Romance do drama, Amor filial  
Introdução da Norma, arranjada em  
Romance por  
Dormi e cara, arieta  
Tic. Tice, canção da Italiana  
Non giovi - arieta veneziana  
Romance de Ignez de Castro  
Al tempo, arieta  
Hymno ao Principe Imperial  
Dulce unique

Marcos  
Rosini  
Cabusi  
Corbo  
Bellini  
Raphaël  
Franz M.  
Kalkbrenner  
Persiani  
Donizetti  
Franz M.  
Bellini

## ESTAMPAS

Retrato de Marcos An. Portugal  
de Gioachim Rossini  
de T. D. Montempan  
de Henri Herz  
de Mozart  
de Joseph Haydn  
de Weber  
de Meyerbeer  
de Carlota Donizetti  
de Victor Bellini  
de Theodor Labarre  
de S. M. a Imperatriz  
do Principe das duas Sicílias  
O Pedagogo (carta)  
Organologia, segundo Gall  
O Organ harmonia  
Alcance do piano  
Demonstração das vibrações (acustica)  
Scena etymologica, Frazes da Corte  
da modinha, 17.ª bella  
da d'ausa Polka  
Apparellhos do Chirrup, musica  
Retrato de E. Bruch  
A orchestra de bincos (carta)  
Circumstancia Polka

C. 1846-183.VII)

Ram. delle 6  
don De...  
n. 13. 5 an

Come rugiada al cespite.

# CAVATINA

## DA OPERA **ERNANI** DOMESTRE



# VERDI

Vende se na Rua da Ajuda N° 68



Intino.

*p* *con molta espress*

*slant:*

*dolce.*

*con forza.*

249/55

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

*Adagio.*  
*a tempo con espress.*  
*dolce.*  
*con molta espress.*

*dim.*  
*allarg.*  
*a tempo.*

*allarg.*  
*p*  
*Andante.*

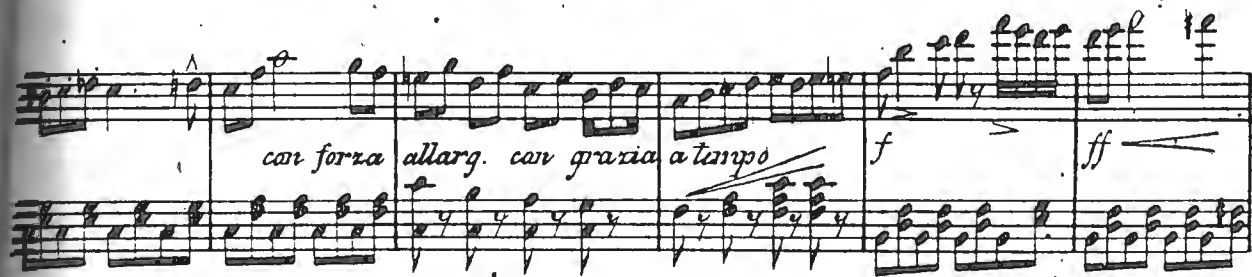
*All' giusto.*  
*rall.*

*dolce.*

Unit. *allarg.* *a tempo.* *p* *brill.* *dolce.*



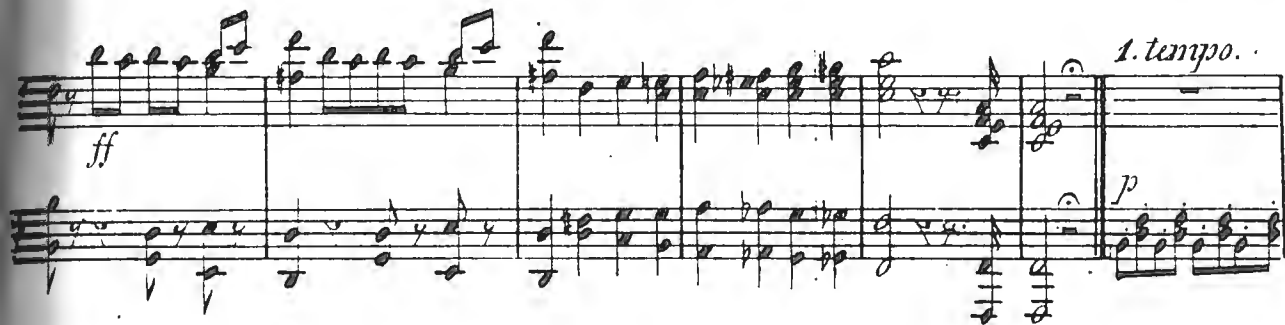
*con forza* *allarg.* *con grazia* *a tempo* *f* *ff*



*Mosso assai*  
*e staccato* *p*



*ff* *1. tempo.* *p*



*dolce.*



*stent.* *allarg.* *a tempo.* *p* *brill.* *dolce.*



Handwritten musical score for "L'Allegretto" by Beethoven, Op. 26, No. 1. The score is written on ten staves. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked "Allegretto". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "con forza", "allarg. con grazia", "a tempo", "molto assai", "ff", "p", and "dim.". The piece concludes with a double bar line.

Indicador a. ca. ma. The Maria

Handwritten musical score for the first system, featuring a piano (p.) and a vocal line (v.). The piano part includes a melodic line with a slur and a fermata, and a bass line with a slur and a fermata. The vocal line has a melodic line with a slur and a fermata, and a bass line with a slur and a fermata. The tempo is marked "mod." and the dynamics include "p. dolc." and "stac."

Handwritten musical score for the second system, featuring a piano (p.) and a vocal line (v.). The piano part includes a melodic line with a slur and a fermata, and a bass line with a slur and a fermata. The vocal line has a melodic line with a slur and a fermata, and a bass line with a slur and a fermata. The tempo is marked "mod." and the dynamics include "p. dolc." and "stac."

Handwritten musical score for the third system, featuring a piano (p.) and a vocal line (v.). The piano part includes a melodic line with a slur and a fermata, and a bass line with a slur and a fermata. The vocal line has a melodic line with a slur and a fermata, and a bass line with a slur and a fermata. The tempo is marked "mod." and the dynamics include "p. dolc." and "stac."

Handwritten musical score for the fourth system, featuring a piano (p.) and a vocal line (v.). The piano part includes a melodic line with a slur and a fermata, and a bass line with a slur and a fermata. The vocal line has a melodic line with a slur and a fermata, and a bass line with a slur and a fermata. The tempo is marked "mod." and the dynamics include "p. dolc." and "stac."

23053

23053



Alma composta e dedicada a 22.ª Div. da milícia de 1.ª Div. de Mestre J. e P. Costa.

Musical score for piano and orchestra, featuring multiple systems of staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as *cres.* and *f*.

VIVO



DC-I-22



Lith de Arch. Militar



# A VALSA PULADA

COMPOSTA PELO SNR

JOSE JOAQUIM GOYANO

PARA SET CANTADA E DANÇADA NO SEGUNDO ACTO DA OPERA  
DO SNR F. C. DA CONCEICAO

## O CASAMENTO E A MORTALHA NO CEO SE FAZIA

PARA PIANO

PELO MESMO AUTOR

LITHOGRAPHADA NA OFFICINA DO SNR F. J. LOPES, RUA D'AJUDA, N. 213

Distribuida GRATIS aos Assignantes

MARMOTA NA CORTE.



RIO DE JANEIRO

TYP. DA EMPRESA — DOUS DE DEZEMBRO — DE PAULA BRITO

IMPRESSOR DA CASA IMPERIAL

1851.



# VALSAS

de

JOSE JOAQUIM GOYANNO.

*lith. de P. J. Lippert-Rua n.º 215 A. Pinto, f.*

1851

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The first system begins with a piano (p) dynamic marking. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The fourth system contains first and second endings, marked '1ª' and '2ª' respectively. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

A handwritten musical score on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation is in black ink on aged paper. The first system (staves 1-2) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melody in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff, with various chords and single notes. The second system (staves 3-4) continues the piece, showing more complex chordal textures and melodic lines. The third system (staves 5-6) includes a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The fourth system (staves 7-8) shows a continuation of the musical themes. The fifth system (staves 9-10) concludes the piece, with a final cadence and a double bar line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and clefs.

This image shows a handwritten musical score on page 3. The score is written on ten systems of staves, each consisting of two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense, with many notes and rests. The second system includes a first ending bracket labeled '1'. The third system includes a second ending bracket labeled '2a'. The fourth system includes a third ending bracket labeled '3a'. The fifth system includes a fourth ending bracket labeled '4a'. The sixth system includes a fifth ending bracket labeled '5a'. The seventh system includes a sixth ending bracket labeled '6a'. The eighth system includes a seventh ending bracket labeled '7a'. The ninth system includes an eighth ending bracket labeled '8a'. The tenth system includes a ninth ending bracket labeled '9a'. The score is written in a clear, legible hand, and the page number '3' is visible in the top right corner.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a piano or similar instrument. The page contains six systems of staves, each consisting of two staves joined by a brace. The notation is written in black ink on aged, slightly yellowed paper. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The second system features a first ending bracket labeled '1<sup>a</sup>' and a second ending bracket labeled '2<sup>a</sup>'. A piano dynamic marking 'p' is visible in the second system. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system shows a change in the bass line. The fifth system includes a repeat sign. The sixth system concludes the piece with a double bar line. The handwriting is clear and legible, typical of a professional composer's manuscript.

PLANETES DO RAJET  
COLLECCAO

DE

QUADRILHAS

VALSAS

SCHOTTISCHS POLKAS &

PARA

PIANO

QUADRILHA

POLKA

Nº

VALSA

SCHOTTISH

NARCIZO & ARTHUR NAPOLEÃO

60 RUA DOS OURIVES Nº 2

*Rio de Janeiro.*

## SCHOTTISCH PARA PIANO

por

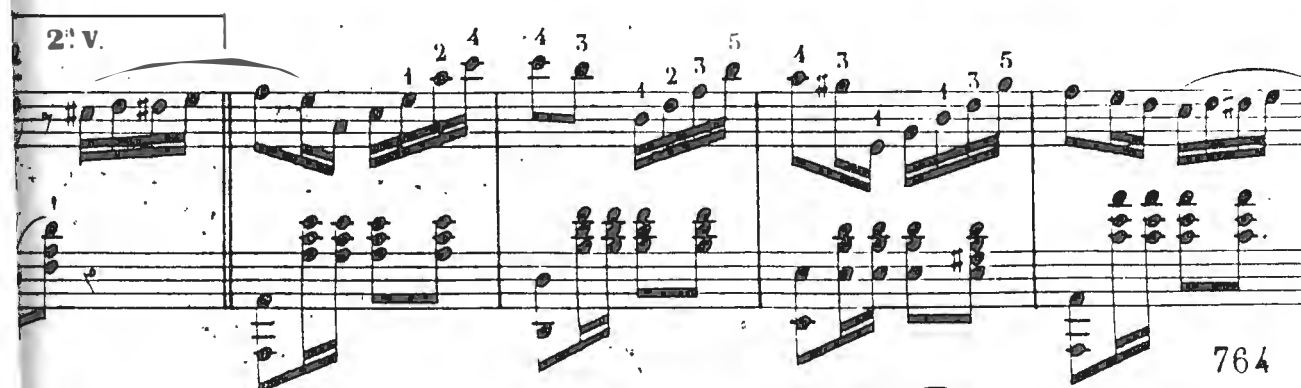
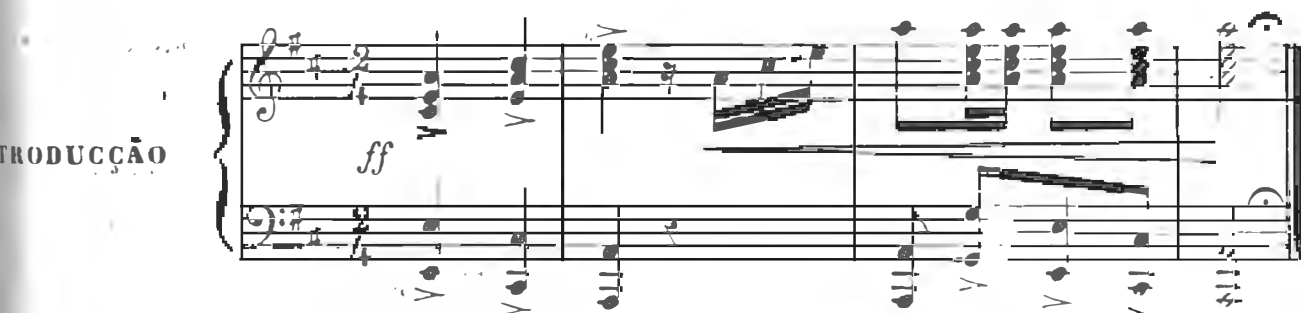
ANTONIO CARLOS GOMES.

à III.<sup>ma</sup> S.<sup>ra</sup> D.

A. M. CORRÊA DO LAGO.

PRODUCCÃO

ISCH



*poco ritenuto.*

*gracioso.*

*8<sup>a</sup>*

*FIM.*

*ff*

*p*

*ff*

*gracioso. p*

*tr*

*tr*

*ligeiro.*

*D.C.*

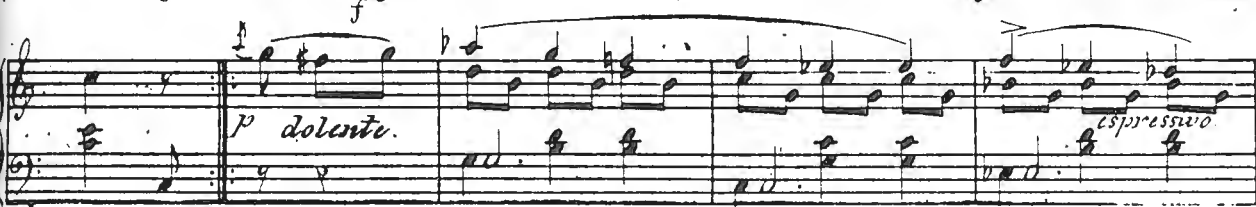
764

# O DESEJO

valsa de BEE THOVEN para piano

com Variação de H. Herz

Publicação do Banquete das Danças Tardias Agud4NG.



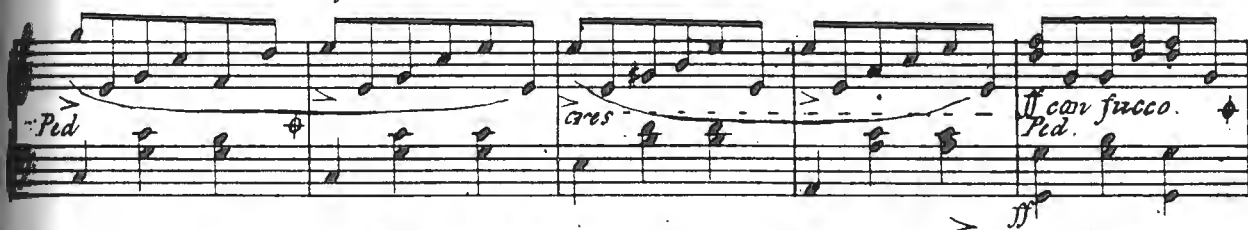
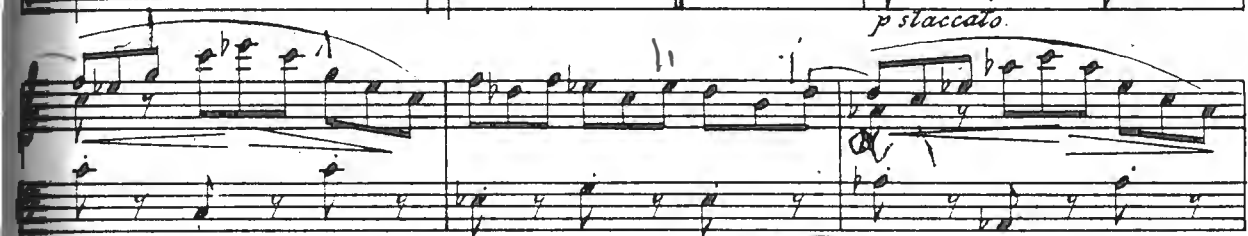
B

BIBLIOTECA NACIONAL  
Rio de Janeiro

250.240/15

G.I-14





dim

mf

Ped

cres

con fuoco.

ff

p

molte cres

Ped.

f

f



200.240/55



RAMALHETE

DAMAS

PUBLICADO POR

HEATON & RENSBURG

ANNO VIII

RIO DE JANEIRO.

na Lithographia dos EDITORES, Rua da Ajuda N.º 68

N.º 8. 1849

Você Vio!

**A U N D U M**

POESIA DE J. D' ABOIM MUSICA DE M. J. COELHO

Publicação do Ramalhete das Damas Rua d'Ajuda Nº68.

*legro.*

Eu não sei que tenho a char do

N'a quella moça quem vi ...

Vô - cê viu mais en - gra - ça - do

Rosto al. qum quando se - ri ....? E

quando os o lhos le - van - ta To - do o mun - do não en - can - ta? Não ma.

la ta do d'a mo res fô ... cê não res - pon - de nao. Vô - cê

sem ter ca - lo - res Den - tro do seu co - ra - ção ? Pois a -

um ma - tou me to - do Fez me per - der a ra - zão Pois a -

ritard. > > >

um ma - tou me to - do to - do to - do to - do Fez me per - der a ra - zão .

ritard. > dim. pp

2.º

A figura delicada !  
A cintura de quebrar !  
Você viu? e a tez nevada !  
E a falla de matar !  
E aquelle todo della  
Já se viu cousa mais bella  
Que até causa calafrios  
Você não responde não ? !  
Você viu sem arrepios  
Dentro do seu coração ? !  
Pois a mim, matou-me todo  
Fez-me perder a razão.

3.º

A formosa mão de neve  
Que modelo que não é !  
Qual o corpo humano e leve  
Erguido em tão lindo pé ? !  
Você Moço não tem vida  
É você alma perdida  
Que o mundo soube matar !  
Você não responde, não ?  
Você viu sem desmaiar  
Dentro do seu coração ?  
Pois a mim matou-me todo  
Fez-me perder a razão.



Non fu sogno!... In fondo all'anima,

Rua dos Latoceros

ARIA NELL' OPERA

Nº 59

Rio de Janeiro

I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA

Del Maestro.

Ridotta per piano,  
da

VERDI.

A. TORNAGHI.

AS NYMPHAS BRASILEIRAS

con org.

con org.

13086 C.  
1958  
BIBLIOTECA NACIONAL  
Rio de Janeiro

2.  
LEGRO

The first system of musical notation features a piano (p) and organ (con org.) accompaniment. The piano part is in the right hand, and the organ part is in the left hand. The music is in 2/4 time and G major. The piano part begins with a series of eighth notes, while the organ part provides a steady accompaniment of eighth notes.

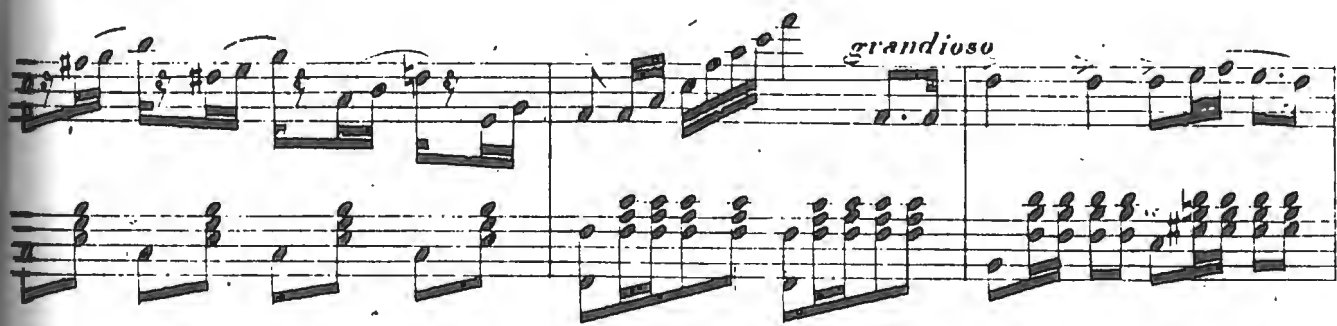
The second system continues the piano and organ accompaniment. The piano part features a series of eighth notes, and the organ part provides a steady accompaniment of eighth notes. The music is in 2/4 time and G major. The piano part begins with a series of eighth notes, while the organ part provides a steady accompaniment of eighth notes.

The third system continues the piano and organ accompaniment. The piano part features a series of eighth notes, and the organ part provides a steady accompaniment of eighth notes. The music is in 2/4 time and G major. The piano part begins with a series of eighth notes, while the organ part provides a steady accompaniment of eighth notes.

The fourth system continues the piano and organ accompaniment. The piano part features a series of eighth notes, and the organ part provides a steady accompaniment of eighth notes. The music is in 2/4 time and G major. The piano part begins with a series of eighth notes, while the organ part provides a steady accompaniment of eighth notes.

The fifth system continues the piano and organ accompaniment. The piano part features a series of eighth notes, and the organ part provides a steady accompaniment of eighth notes. The music is in 2/4 time and G major. The piano part begins with a series of eighth notes, while the organ part provides a steady accompaniment of eighth notes.

*grandioso*




*graalta*  
*slanciate*



*contra*  
*dim...* *sempre*



*graalta*  
*ff* *contra*



*sempre* *p*



*contra* *graalta*



*loco*

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The tempo/mood marking *loco* is positioned above the first measure.

*graciosa*

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line, and the bass staff has a more active accompaniment with frequent chords. The tempo/mood marking *graciosa* is placed above the first measure.

Third system of musical notation. The treble staff features a melodic line with some rests, and the bass staff has a steady accompaniment. The system concludes with a double bar line.

*graciosa*

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line, and the bass staff has a rhythmic accompaniment. The tempo/mood marking *graciosa* is located above the first measure.

*brill* *dolce* *loco*

Fifth system of musical notation. The treble staff contains a melodic line, and the bass staff has a dense accompaniment of chords. The tempo/mood markings *brill*, *dolce*, and *loco* are placed above the first, second, and third measures respectively.

*graciosa* *p* *loco*

Sixth system of musical notation. The treble staff has a melodic line, and the bass staff has a rhythmic accompaniment. The tempo/mood markings *graciosa*, *p* (piano), and *loco* are placed above the first, second, and third measures respectively.



*grandioso*

*graciosa*

*slanciate*

*contra*

*dim...* *sempre*

*graciosa* *contra*

*dim...*

*p*

*sempre*

*contra* *graciosa*

The image shows a page of musical notation, likely for a piano piece. It consists of several systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The page is numbered 21 at the bottom center.

*7. turn*

This system contains the musical notation for the 7th turn. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff has a bass clef and contains a series of chords and single notes, providing a harmonic foundation for the upper staff.

*stringi sempre sino alla fine*

This system contains the musical notation for the string section. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a series of sustained chords and melodic lines. The lower staff has a bass clef and contains a series of sustained chords and single notes, providing a harmonic foundation for the upper staff.

*gr a alta*

This system contains the musical notation for the 'gr a alta' section. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff has a bass clef and contains a series of chords and single notes, providing a harmonic foundation for the upper staff.

This system contains the musical notation for the section following 'gr a alta'. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff has a bass clef and contains a series of chords and single notes, providing a harmonic foundation for the upper staff.

*loco*

This system contains the musical notation for the 'loco' section. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff has a bass clef and contains a series of chords and single notes, providing a harmonic foundation for the upper staff.

# FLORES GUANABARENSES

VARIAÇÕES E FANTASIAS FACEIS E BRILHANTES PARA PIANO

SOBRE MOTIVOS DE LINDAS MODERNAS BRAZILÉIRAS

*Alta Noite tudo dorme.  
ares novos climas.  
coração n'viva exultando.*



*N.º 1. Minha Marília não vive  
N.º 2. Adorrei um alma impura  
N.º 6. Hercei meimosa do campo*

Compostas por  
**ADOLPHO MABERS C.ª**

PROFESSOR DE PIANO E HARMONIA

DEDICADAS ÀS JOVENS PIANISTAS BRAZILÉIRAS

por  
**Salomon e Cia.**

Editores de musica no Rio de Janeiro-rua d'Assembléa N.º 86.

*Propriedade dos Editores.*

11-II-36

# VARIAÇÕES FLORES GUANABARENSES BRILHANTES

Nº 1.

Sobre motivos da modinha ALTA NOITE TUDO DORME do Snr. F.S. Noronha

por

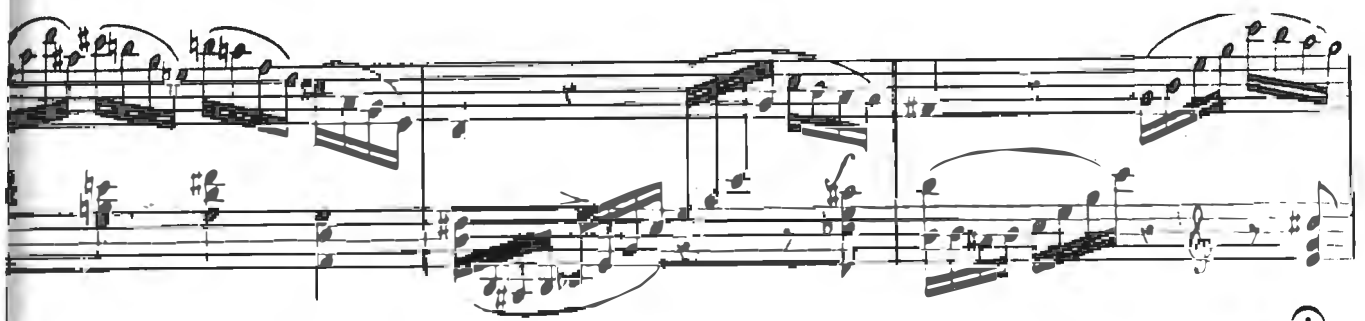
ADOLPHO MAERSCH.

*Andante sostenuto.*

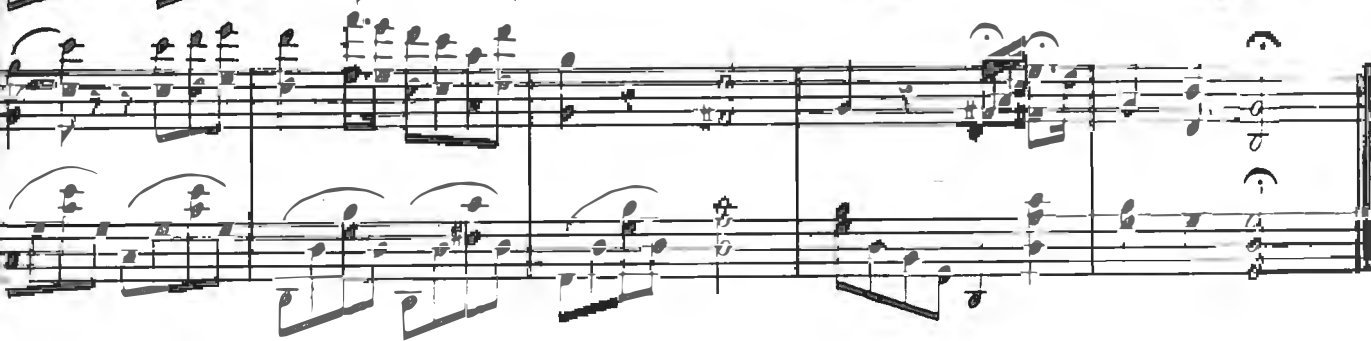
The musical score is presented on a single page with a decorative border. It begins with a treble and bass staff in C major, 2/4 time. The tempo is marked 'Andante sostenuto.' and the dynamics are 'pp'. The score consists of several systems of music, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and phrasing marks. The piece concludes with a 'loco' section, indicated by a dashed line and the word 'loco'.

Imprensa de Musica de SALMON e C<sup>a</sup>. Rua da Assembléa Nº 86. Rio de Janeiro.

79.002 e.  
1953



*Andante lagrimoso.*



*Poco mosso.*

*pp* smantoso e molto legato.

*Poco mosso.*

*pp smantoso e molto legato.*

The image shows a page of musical notation for a piano piece. At the top left, the tempo marking "Poco mosso." is written. Below it, the dynamic and articulation marking "pp smantoso e molto legato." is present. The notation consists of multiple staves, each containing complex, flowing melodic lines with many slurs and ties, indicating a continuous, legato performance. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The overall style is characteristic of late 19th or early 20th-century piano music.



*Con fuoco.*

The first system of musical notation for the 'Con fuoco' section. It features a grand staff with a treble and bass clef. The music is in 3/4 time and begins with a forte (f) dynamic. The right hand plays a series of eighth-note triplets, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

The second system of musical notation for the 'Con fuoco' section. It continues the piece with a 'loco.' marking above the staff. The right hand features more triplet patterns, and the left hand maintains its accompaniment. A piano (p) dynamic marking is visible in the middle of the system.

The third system of musical notation for the 'Con fuoco' section. The right hand continues with triplet patterns, and the left hand provides accompaniment. A piano (p) dynamic marking is present.

The fourth system of musical notation for the 'Con fuoco' section. It features a 'loco.' marking above the staff. The right hand continues with triplet patterns, and the left hand provides accompaniment.

The fifth system of musical notation for the 'Con fuoco' section. The right hand continues with triplet patterns, and the left hand provides accompaniment.

*Moderato sempre piano.*

The sixth system of musical notation for the 'Moderato sempre piano' section. It features a grand staff with a treble and bass clef. The music is in 3/4 time and begins with a piano (p) dynamic. The right hand plays a series of eighth-note triplets, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

The seventh system of musical notation for the 'Moderato sempre piano' section. It continues the piece with a piano (p) dynamic. The right hand features more triplet patterns, and the left hand maintains its accompaniment.





*Tempo di Moderato.*

*f* *grazioso.*

*locó.*

*fp*

*ff*

1.

2.

nce .

*p*

*loco .*

*f*

*loco .*

*decrescendo .*

*crescendo .*

*ff*

*loco .*

179.002 c.  
1953

# FLORES DO BAILLE

## COLLEÇÃO DAS POLKAS MAIS EM VOCA

na dança, por Heindorff...	18500	195 Cartas de um Cáipira, por C. Gomes	18500	189 Fúndia Abelaide, por A. Brühmann	18500
... por L. C. G. d'Arango	18500	196 Casa Lavada, por Dourado Vieira	18500	192 Endalbrady polka caracteristica por A. de Amorim	18500
... por A. J. de Souza	18500	197 Casaca de bayas, polka, por Arvellos	18500	196 Engragada, por L. J. P. de Amorim	18500
... da lundia, por A. Vieira	18500	201 Casaca de robes, polka de salão, por Monteiro	18500	197 En Révenant de la Révue, por H. Simon	18500
... por A. J. de Amorim	18500	206 Cassaca, por Cavalier	18500	200 E' isto que a moça gosta, polka de salão, por P. F. de Carvalho	18500
... regente, por Machado	18500	209 Cassola de Flores, por Hummense	18500	201 E' Domada Dita a Topa, por L. de Amorim	18500
... R. P. ...	18500	214 Catibunda, por L. P. da Silveira	18500	202 E' segredo! por Inda do Brazil	18500
... e Monteiro	18500	221 Caxemirica, por Ernesto do Amaral	18500	204 E' singular! por Sérgio d'Almeida	18500
... na lalanga, polka caracteristica, por Pina	18500	224 Cecilia, por C. J. S.	18500	206 E' só para matar, por A. Bastos	18500
... lasso!!! por Salvoia	18500	401 Cecilia, por L. J. P. de Amorim	18500	208 E' um segredo, não posso dizer, por Ed. Franco	18500
... por M. S.	18500	207 Cent'Unioe, polka type, por Justin Brin	18500	210 E' Alchadi, por Camogia	18500
... por Isaias d'Assis	18500	57 Chapiô de Garibaldi, polka, unilica	18500	211 E' Alchadi, por Osterwald	18500
... militar, por Francisco Gonzaga	18500	111 Chapeau à Toto, opera de Offenbach, por A. dos Santos	18500	209 Emmeralda, por Inda do Brazil	18500
... (do bailado Képe d'un Vieux) por	18500	207 Che rière, polka brilhante, por Benetti	18500	210 Escadela (Andante polka) por L. de Amorim	18500
... de Inda do Brazil	18500	135 Chirada (A), por C. M.	18500	211 Esperança, polka de salão, por L. G. d'Arango	18500
... de Mesquita	18500	325 Chique, por Pimenta Brasil	18500	209 Espiritista, por Carlos de Amorim	18500
... Alchadi	18500	80 Chique electrico, por Castro Rebelo	18500	210 Espinhadilha, por Gregorio de Rezende	18500
... A. Canina	18500	181 Chora, chora, polka-lundia, por Costa Ferreira	18500	207 Esca cabulho, por Germino de Moraes	18500
... A. Telles	18500	236 Chora d'Amor, por Camogia	18500	21 Esclada d'Alva, polka brilhante, por M. Napoleão	18500
... por Herzzon	18500	237 Chora do babilonia, por Eng. Sampaio	18500	Esclada do mar, polka caracteristica, por L. de Amorim	18500
... outro nundo (As), polka lundia, por	18500	238 Chora de Rixas, polka de concerto, por Amadial Napoleão	18500	211 Estudantes d'Heidelberg, por L. Marx	18500
... me, por C. Gomes	18500	329 Choro muito louca, polka d'Estampilha	18500	210 Estudantes, por M. S.	18500
... Floras Treves	18500	340 Choro d'Amor, polka electrica	18500	211 Eu bem te disse, por L. J. P. de Amorim	18500
... polka italiana, por Capitani	18500	204 Choro d'Amor, polka electrica	18500	212 Eu caio, por F. E. de Amorim	18500
... na, por L. Horta	18500	114 Choro dos Zangos, polka militar	18500	213 Eu e tu, por J. Gomes d'Arango	18500
... zolo, por Z. Freitas	18500	106 Choro (Polka de 1872), por Leon Roques	18500	202 Eu e tu, por M. Borgatti	18500
... por L. Horta	18500	279 Choro de Garmesville, por Oliveira	18500	203 Emperio Cadence, por Antonio Jose dos Santos	18500
... forma Brasileira	18500	275 Choro de Garmesville, por Oliveira	18500	204 Escondida, por Eng. Sampaio	18500
... do, polka-tango, por L. Levy	18500	341 Choro de Garmesville, por M. Vasconcellos	18500	213 Esclada, polka de salão, por L. de Amorim	18500
... do de Tany, por Arth. Camillo	18500	211 Choro, intercalado no bailado do Salvador Kapt, de C. Gomes	18500	214 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... por Saldanha da Gama	18500	312 Choro, por B. de Sá Carvalho	18500	215 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Strass	18500	20 Choro, por A. Maersch	18500	216 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... por A. dos Santos	18500	219 Choro de amor, por Callado	18500	217 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... por Garmes	18500	192 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	218 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Carlos Vieira	18500	213 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	219 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... (Idol)	18500	214 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	220 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na de Yayá, polka brasileira, por Mon-	18500	215 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	221 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	216 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	222 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	217 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	223 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	218 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	224 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	219 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	225 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	220 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	226 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	221 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	227 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	222 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	228 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	223 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	229 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	224 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	230 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	225 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	231 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	226 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	232 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	227 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	233 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	228 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	234 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	229 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	235 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	230 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	236 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	231 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	237 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	232 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	238 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	233 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	239 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	234 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	240 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	235 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	241 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	236 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	242 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	237 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	243 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	238 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	244 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	239 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	245 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	240 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	246 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	241 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	247 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	242 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	248 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	243 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	249 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	244 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	250 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	245 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	251 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	246 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	252 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	247 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	253 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	248 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	254 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	249 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	255 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	250 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	256 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	251 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	257 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	252 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	258 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	253 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	259 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	254 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	260 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	255 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	261 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	256 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	262 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	257 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	263 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	258 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	264 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	259 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	265 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	260 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	266 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	261 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	267 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	262 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	268 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	263 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	269 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	264 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	270 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	265 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	271 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	266 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	272 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	267 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	273 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	268 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	274 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	269 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	275 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	270 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	276 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	271 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	277 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	272 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	278 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	273 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	279 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	274 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	280 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	275 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	281 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	276 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	282 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	277 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	283 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	278 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	284 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	279 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	285 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	280 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	286 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	281 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	287 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	282 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	288 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	283 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	289 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	284 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	290 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	285 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	291 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	286 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	292 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	287 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	293 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	288 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	294 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	289 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	295 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	290 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	296 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	291 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	297 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	292 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	298 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	293 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	299 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	294 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	300 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	295 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	301 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	296 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	302 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	297 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	303 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	298 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	304 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	299 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	305 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	300 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	306 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	301 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	307 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	302 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	308 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	303 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	309 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	304 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	310 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	305 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	311 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	306 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	312 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	307 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	313 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	308 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	314 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	309 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	315 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	310 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	316 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	311 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	317 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	312 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	318 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	313 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	319 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	314 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500	320 Esclada, polka de salão, por M. Vasconcellos	18500
... na, por Francisco Gonzaga	18500	315 Choro de amor, por Antonio José dos Santos	18500</		

A seu amigo D<sup>e</sup> Bartholomeu José Pereira

# IMAN

## POLKA PARA PIANO

POR

JOAQUIM ANTONIO DA S<sup>e</sup> CALLADO.



Para Piano só 11000 - Para Piano a 4 mãos 12500 - Para Flauta só 11000

PIANO.



The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music is marked 'p' (piano). The second system includes first and second endings, indicated by '1<sup>a</sup>' and '2<sup>a</sup>' above the staves, and concludes with the word 'FIM.' (The End). The third and fourth systems continue the melodic and harmonic development of the piece. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

First system of musical notation, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns and accidentals. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

D. C. al  $\text{S}$

Second system of musical notation, continuing the complex rhythmic patterns. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

*con espress*

Third system of musical notation, continuing the complex rhythmic patterns. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Fourth system of musical notation, continuing the complex rhythmic patterns. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Fifth system of musical notation, continuing the complex rhythmic patterns. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

1a

2a

D. C.

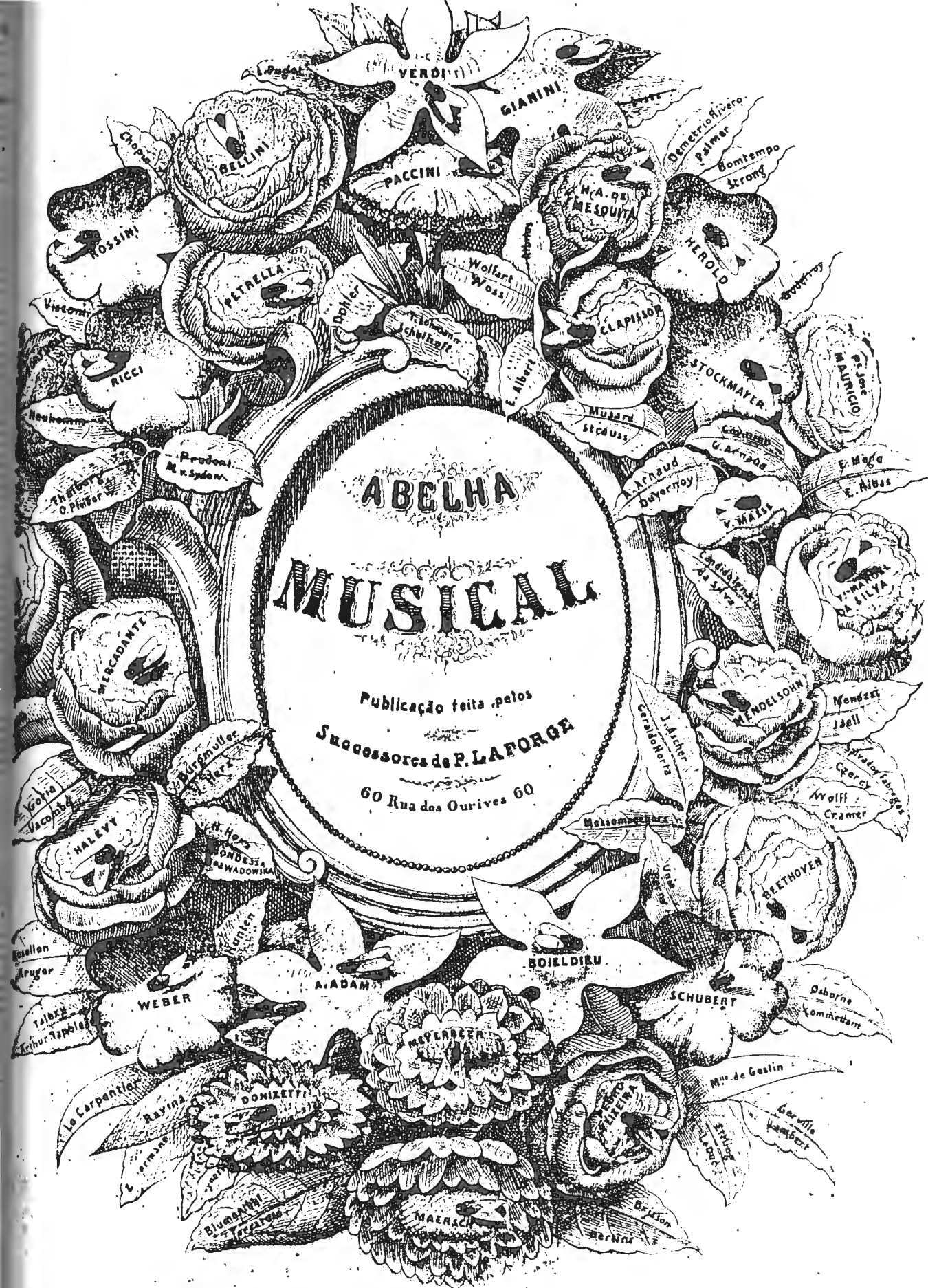
2314



659.732/3.6-1975D



de A. Força, polka brilhante, por F. Gusman	18000	632 Santos, por Ernesto do Amaral.....	18000	633 Saccudita, polka militar, por F. Gusman	18000
de A. Força, opera de <i>Milanesa</i> , por Quirino	18000	634 Orelhões, por Ernesto do Amaral.....	18000	446 Sahe cindy! por Pereira da Silva.....	18000
leira, polka brilhante, por F. Gusman	18000	635 Orpheu au Enfer, polka brilhante, por Baliforj.....	18000	447 Sahe poeira! polka lundú, por J. Maia	18000
reina de Cururu, por Honorato da Conceição	18000	636 Orpheu na raça, fadinho polka.....	18000	448 Saltando, por Claudio Rego.....	18000
malaya, por Fleming.....	18000	637 Paixão de Rorambolo, por Versianny.....	18000	22 Sans-souci (sem cuidados), por Strauss.....	18000
lina, por R. Umbeito.....	18000	638 Palmeira (A).....	18000	38 Sautinha, por Monteiro.....	18000
acinha, polka-lundú, por Pimenta Brazil.....	18000	639 Palminhas, por Monteiro.....	18000	640 Sarah Bernhardt, polka original, por Frederico	18000
an, por Callado.....	18000	642 Palmita, polka Paranaeva.....	18000	Malillo.....	18000
an, de <i>Callado</i> , variações por Jeronymo de	18000	643 Para Ingler ver, por F. Huen.....	18000	396 Saudades do Amazonas, polka de salão, por G.	18000
Neiro.....	28000	87 Passacem de Humavá, por Furtado Coelho.....	28000	Vinnoli.....	18000
posto do Vintem, polka hurslesca, polka.....	18000	135 Pastoral, por Furtado Coelho.....	18000	210 Saudades d'Alfice, polka Brasileira, por F. de	18000
onstianza, polka brilhante, por E. Quaglia.....	18000	206 Passarinha, por Saldanha da Gama.....	18000	Castro.....	18000
liana, por Germano de Moraes.....	18000	67 Pavilhão Brasileiro, polka caracteristica, por Ma-	18000	88 Saudades do Rio de Janeiro, por H. Braga.....	18000
mitaveis (Os), por Lopes Junior.....	18000	chado.....	18000	567 Seductora, por Callado.....	18000
rituro Literario, por Ed. Airosa.....	18000	641 Peca só que você verá, polka-lundú, por Callado.....	18000	568 Se eu pedir você me dá? polka chula, por Arvellos	18000
erçante, por Cardoso de Meneres.....	18000	414 Perdida por todos, por J. Carvalho Junior.....	18000	658 Se ha differença desmancha se, por Clamunco	18000
na da Zizinha, por J. P. da Silveira.....	18000	917 Pelo burzio da fechadura! por I. Poppe.....	18000	Silva.....	18000
del, por Callado.....	18000	788 Densée, polka de concert, por Silveira.....	18000	630 Sensitiva, polka de salão, por M. Reichert.....	18000
de saia, polka hurslesca, por J. F. de Souza.....	18000	889 Penultima, por Silveira.....	18000	93 Se Sá Minca, opera de Carlos Gomes, por	18000
o convida, polka-chula, por Zulmira Alves.....	18000	699 Pequerrinha, por A. Keller.....	18000	Alfredo Napoleão.....	18000
sust! Que perigo! por Virgilio da Silveira.....	18000	162 Perichole de <i>Offenbach</i> , por L. Menezes.....	18000	448 Se tu quizesse, por Maneco Penna.....	18000
do no gato, que eu jogo no burro, por Cristiano	18000	693 Perola, polka militar, por Ferreira Torres.....	18000	150 Sete de Novembro, por Callado.....	18000
P. dos Santos.....	18000	985 Perk-fa, polka brilhante, por A. dos Santos.....	18000	288 Seu olhar, por Teixeira de Mello.....	18000
le Parfumeuse, de <i>Offenbach</i> , por V. Cer-	18000	699 Perla Due, por Arhan.....	18000	449 Sim, Avoninha, por Soares Barbosa.....	18000
nicchiaro.....	18000	699 Perla Due, polka brilhante, por Silveira.....	18000	450 Sinha, por Eug. Fegazzi.....	18000
ie et Ronheur, polka brilhante, por Bodojra.....	18000	415 Petit Faust, de <i>Herold</i> , polka elegante, por J.	18000	170 Sinha, por J. dos Reis.....	18000
ir et la Nuit, por Arhan.....	18000	Bonne.....	18000	9 Sinhasinha.....	18000
diçta, por M. Sydony.....	18000	973 Petite Mariée, por Arhan.....	18000	451 Socera Nhôhô! por Porfirio O. Pinto.....	18000
stallavú, polka caracteristica, por Carlos Gomes.....	18000	691 Petite Mariée, por Silveira.....	18000	452 Sô de massada, por A. C. Bahia.....	18000
tmurias do capenga e do careca, polka-lundú,	18000	417 Perilante, por L. Carvalho Junior.....	18000	509 Sô gosto de quem me toca, polka-lundú, por	18000
por Monteiro.....	18000	635 Philoninha, por F. F. de Mello.....	18000	Bellido.....	18000
ancior polka (Os), por Scard.....	18000	692 Pienete, por Silveira.....	18000	141 Soluções do Lopes, polka-lundú, por A. do Amaral.....	18000
angel por Taitud.....	18000	212 Piriziano, por Strauss.....	18000	289 Sombra (A), polka de salão, por A. Carlos d'Ar-	18000
aura por H. A. de Mesquita.....	18000	55 Poder do Amor, por Machado.....	18000	drade.....	18000
aura, por Emilia Paschoal.....	18000	157 Polichinelle.....	18000	453 Sonho de um Viri.....	18000
a vi obra, por Fluminense.....	18000	Polka (A), por Fecso.....	18000	454 Sô para moer, por Viriato da Silva.....	18000
analistas a trece, por V. A. Pappa.....	18000	418 Polka dos Reis, por A. C. Gomes.....	18000	455 Sorriso (Os), por V. Centricario.....	18000
embrança, polka-lundú, por M. de Mello.....	18000	499 Polka dos Moças, por O. R. A.....	18000	560 Sorista, por Salles Sabinho.....	18000
embrança do dia 8 d'Astoria, por Pimenta Brasil.....	18000	544 Polka des Marceaux, polka brilhante, por E.	18000	551 Sou bonita? por F. Itabary.....	18000
embrança da Cotia, por M. Vasconcellos.....	18000	Fischer.....	18000	598 'Stá tudo morto, por Silveira.....	18000
onor, por Indo Dias.....	18000	490 Polka dos Pardaes, por A. C. Gomes.....	18000	126 Souvenir do Tejo, polka brilhante, por H. A. de	18000
onor, por Souza Freire.....	18000	499 Polka dos Rapazes, por Monteiro.....	18000	Mesquita.....	18000
ôluna por a <i>Rainha dos Amores</i> .....	18000	147 Polka do Sultan, por Ch. d'Albert.....	18000	147 Sultans-polka, por Ch. Albert.....	18000
ôluna, polka de salão, por G. Arn.....	18000	546 Polka Russa, polka brilhante, por A. Roosenboom.....	18000	290 Sultana, por Francisco Gonzaga.....	18000
ingagem do Coração, por Callado.....	18000	547 Polverchica, por F. Simches.....	18000	562 Surcouf, polka brilhante, por Meyronet.....	18000
lacia, por J. F. Cunha.....	18000	199 Polos des Sours, por H. A. de Mesquita.....	18000	179 Surpreza, polka brilhante, por H. A. de Mesquita.....	18000
lata bonita, polka (A), por M. Pessoa.....	18000	178 Por todos amada, <i>parodia á querida por todos</i> , por J. Pinna.....	18000	454 Sympathia das moças.....	18000
languinea (Marjolaine) de <i>Lopez</i> , por M. Vas-	18000	160 Potica e Italia, por E. Gnadeng.....	18000	8 Sympathica, por Walestein.....	18000
concellos.....	18000	422 Potica, polka brilhante, por Germano Lopes.....	18000	544 Tacarella.....	18000
lanoela, por J. Maia.....	18000	423 Prater d'Amor, por I. Maria.....	18000	457 Taramela, polka enigmatica, por Germano	18000
laria Isabel Vieira, por F. Rahnel.....	18000	648 Pregosa, por Julio Reis.....	18000	Lopes.....	18000
laria Laura, polka brilhante, por Jiles Ancker.....	18000	424 Preleita das moças, por M. Campos.....	18000	458 Tem graça! por Porfirio O. Pinto.....	18000
laria Rosa.....	18000	693 Pris Saint Gervais (Les), por Silveira.....	18000	459 Tempo custa a passar (Os), por Monteiro.....	18000
laria, polka de salão, por D. Dorison.....	18000	632 Preleidia, por M. Vasconcellos.....	18000	Tentação, polka Brasileira, pelo Dr. Iuendo	18000
lariposa, polka militar, por Ferreira Torres.....	18000	205 Presumpçosa, por Conde Loredan.....	18000	Filha.....	18000
lariante, por Deransart.....	18000	630 Primeiros amores de Bocage, polka brilhante, por	18000	599 Tentação, polka de sala, por Silveira.....	18000
ledia Mey, por Julio Reis.....	18000	Furtado Coelho.....	18000	290 Teu sorriso, por Francisco Gonzaga.....	18000
ladora, por Alberti.....	18000	649 Priminhas da Marocas, polka carnavalesca, por	18000	92 Teu sorriso, por F. F. de Mello.....	18000
ladora, por Alidia do Brasil.....	18000	Arvellos.....	18000	100 Teus olhos, por Art. Napoleão.....	18000
lancolonica, por Porfirio O. Pinto.....	18000	238 Primo Basilio, por F. de Queiroz.....	18000	100 Teoria, por Silveira.....	18000
lancia, polka-lundú, por Silveira.....	18000	694 Princesa das Cajueiras, opera de <i>Noronha</i> , por	18000	141 Theretinha.....	18000
Mercurio (Revista) de <i>Callado</i> não se prenda,	18000	Silveira.....	18000	114 Tico-tico (Offerida a <i>Carlo F. F. F. F.</i> ).....	18000
por Quirino Vieira.....	18000	525 Princesa Flor de Maio, polka brilhante, por Abdon	18000	668 Tim-tim d'Argent, de <i>Lasserre</i> , por L. Rogers.....	18000
Mercurio (Revista), P'tit Sentier, Rondó polka,	18000	Milanez.....	18000	626 Tim-tim por um tim, volca dos 3 jactes, por	18000
por Quirino Vieira.....	18000	420 Princesa Flor de Maio ou a Rosa de mil folhas, por M. Kavasa.....	18000	Nicolino Milano.....	18000
Mestre de Forjas, por Heinstdorff.....	18000	124 Principe Alfredo, por E. Barry.....	18000	664 Tita, por Abdon Milanez.....	18000
Meus cuidados e uma esperança, por H. J. A. O.....	18000	650 Principe, Tupazio, ( <i>Bettelstuden</i> ), por Quirino	18000	665 Tjours galante, polka brilhante, por Fahlach.....	18000
Meu nome, por C. de Menezes.....	18000	Vieira.....	18000	201 Tout à la joie, polka brilhante, por Fahlach.....	18000
Mezidinha, por C. Gomes.....	18000	651 Processo do Cancan, <i>parodia de Barbier</i> , por	18000	617 Toutineira do Templo (Fauvette du Temple, por	18000
Mezidinha, polka-lundú, por Ferreira da Cunha.....	18000	R. de Carvalho.....	18000	Tapuina.....	18000
Mezidinha, polka-lundú, por Maria.....	18000	110 Promenade a Bonafog ( <i>Aux bonds</i> ).....	18000	541 Travessa, por Costa Ferreira.....	18000
Mihodô, <i>parodia (Boulevard des ceus)</i> , por	18000	427 Provocante, por Silveira.....	18000	460 Travessuras do Vasquez, por Frederico Mallo.....	18000
N. Vasconcellos.....	18000	624 Puni (Revista), polka do Belissimo, por Nicolino	18000	562 Trez cont gomma, por Gândres.....	18000
Não otocenos e otocera, por Silveira.....	18000	Milano.....	18000	86 Trez e um, por Monteiro.....	18000
Nihlar (A), polka militar, por Aurelio Cavalcante.....	18000	619 Quebradilha, por Gregorio de Rezende.....	18000	42 Trompetas do Reguement, polka militar, por	18000
Nimi, por P. N. de Brito.....	18000	429 Quebradilha, polka-lundú, por L. Horio.....	18000	Ascher.....	18000
Nimônia, polka-lundú, por M. Vasconcellos.....	18000	428 Quebra-quebra, minha gente, polka-caterete, por	18000	461 Trunfo às avessas, por H. A. de Mesquita.....	18000
Nimosa, polka-lundú, por Monteiro.....	18000	H. A. de Mesquita.....	18000	120 Tu bem sabes, por Villarin.....	18000
Nimosa, por A. Rosario.....	18000	244 Quebra tudo, por A. F. Tavares.....	18000	462 Ultima proeza de Rorambolo.....	18000
Minha sogra foi a nussa, polka original, por A.	18000	430 Que é da chave? polka-lundú, por Soares Bar-	18000	272 Uma flor levando flores, por A. V. Rebelo.....	18000
Freza.....	18000	hosa.....	18000	567 Uma tarde ta roça, por Alves Sabinho.....	18000
Miranda, polka-brilhante, por Gorio.....	18000	216 Que é do dinheiro que te dei para guardar	18000	568 Un concours de musique, de <i>Lasserre</i> , por L.	18000
Mindinha, por Rodrigues d'Oliveira.....	18000	( <i>A. Grier</i> ), por Poppe.....	18000	Rogues.....	18000
Modesta, por J. A. Mai.....	18000	115 Queda de Humavá, polka militar, por Versianny.....	18000	601 Une nuit au Chateau, opera de <i>Mesquita</i> , polka	18000
Mogiana, polka elegante, por H. M. Conceição.....	18000	134 Queda de Urugayana, polka militar, por Mon-	18000	de salão, por Silveira.....	18000
Molero d'Alcala, opera de <i>Clarice</i> , por M. Vas-	18000	teiro.....	18000	123 União commercial, por Callado.....	18000
concellos.....	18000	274 Queixas d'Amor, por M. Vasconcellos.....	18000	124 União esperança e meus cuidados, por H. J. A. O.....	18000
Montani, por um dilectante.....	18000	436 Queixosa, por Cardoso de Menezes.....	18000	271 Un soir de Carnaval, por A. Batet.....	18000
Montenegro, por A. Cunha.....	18000	71 Queixas de Sinha, por A. do Amaral.....	18000	401 Valiosa, polka caracteristica, por Marins	18000
Morenas do Brazil, polka-lundú, por Soares Bar-	18000	62 Quem desmancha a differença? por Frederico	18000	neiro.....	18000
bosa.....	18000	Mallico.....	18000	56 Vaillance, polka militar, por Ascher.....	18000
Moreninha, por Monteiro.....	18000	431 Quem e'ti polka extravagante, por Poppe.....	18000	208 Vanda, polka brilhante, por Pacheco.....	18000
Mousquetiers au Couvent, por L. Rogues.....	18000	63 Quem fallou não foi eu, por J. Barata.....	18000	211 Yapor Julio Diniz, polka brilhante, por Fere-	18000
Moro longe, por Monteiro.....	18000	432 Quem me dera ver te, por A. Reinhart.....	18000	Chaves.....	18000
Mude-se para perro, por E. Madeira.....	18000	433 Quer que duza? por Arth. Camillo.....	18000	669 Velhinha, por Antonio José dos Santos.....	18000
Muito Chic, por A. V. Pereira.....	18000	434 Quer saber? por Palmira de Souza.....	18000	40 Venus, polka, e Pranto matutino, valsa.....	18000
Murchou a flor da gente, polka-lundú, por Mem-	18000	435 Querida das moças, por Monteiro.....	18000	670 Ventarola, por J. Barata.....	18000
teiro.....	18000	436 Querida por todos, por Callado.....	18000	671 Verdadeira esfolhada, por Ostermold.....	18000
Nysa, <i>parodia do Brazil</i> .....	18000	287 Quero mas não posso..... por A. Kibero.....	18000	565 Vesper-polka, por J. L. Pima.....	18000
Nambrados (Os), por Herzog.....	18000	37 Quindins das Brasileiras, polka-lundú, por Mon-	18000	627 Vicentina, por L. da Cunha.....	18000
Não bula.....	18000	teiro.....	18000	241 Victorio, por P. N. de Brito.....	18000
Não mista rapariga! por Francisca Gonzaga.....	18000	177 Rainha dos amores ( <i>Liliana</i> ).....	18000	142 Victoria, polka militar, por H. A. de Mesquita.....	18000
Não me amale, por Macedo Junior.....	18000	625 Rapaz de saias ( <i>28 jours de Chisette</i> ), polka	18000	68 Victoria de Paysandu, dobrado polka, por M.	18000
Não me mires que me matais, polka hespanhola.....	18000	militar, por Deransart.....	18000	chacio.....	18000
Não me toque nisto! por Eug. Cunha.....	18000	417 Realidade, por Rodrigues d'Oliveira.....	18000	131 Vilota.....	18000
Não provoque quem está cheio, polka-lundú, por	18000	469 Receiois, por A. Meyer.....	18000	128 Virginia, por H. A. de Mesquita.....	18000
P. Cunha.....	18000	98 Recordações de Petropolis, por Arth. Napoleão.....	18000	235 Virginia intercalada no <i>Solitario Kna</i> , por L.	18000
Não se abre mais a porta, polka-lundú, por A. da	18000	439 Regina, por Porfirio O. Pinto.....	18000	neschi.....	18000
Silveira.....	18000	430 Regina, por F. S.....	18000	572 Virginia, por Frederico Mallo.....	18000
Não sei (transcriptão), por Miguel Angelo.....	18000	Regina, (Columna de brilhantes n. 2), por Mulder.....	18000	573 Viva a liberdade (Lei 11 de Maio), por	18000
Não sei da chave, por J. P. da Silveira.....	18000	600 Reine Indigo, por Silveira.....	18000	Pinto.....	18000
Não se queixe se lhe pegi, por Isaías d'Assis.....	18000	227 Religiosa (A), por P. N. Brito.....	18000	63 Viva o Brazil (polka do caminho de ferro	18000
Navarro, polka, por J. Florio.....	18000	440 Remedio para curar paixões, por Fluminense.....	18000	54 Viva Garibaldi, por tres Italianos.....	18000
Nhanhan, por Abdon Milanez.....	18000	697 Reporter, polka brilhante, por Silveira.....	18000	54 Viva S. João, por A. Chiril.....	18000
Nhaninha, por Aleixo dos Santos.....	18000	84 Restauração de Icarabolo, por Arvellos.....	18000	53 Viva Urugayana ou a <i>Rainha das Paroquias</i>	18000
Nhônô.....	18000	441 Retirantes por Lima, outubro.....	18000	por V. Gusman.....	18000
Nhônô Fazenda, polka-lundú, por Arvellos.....	18000	238 Rink Imperial de S. Paulo, polka brilhante, por	18000	70 Vou au baile, por C. S.....	18000
Nhônô, polka original, por J. P. Cardoso.....	18000	Ed. Pons.....	18000	574 Vou dar banho em minha sogra, por Francis	18000
Ninã, por J. P. de Brito.....	18000	56 Robinia, por J. B. Silva.....	18000	Gonzaga.....	18000
Niniche, por Ch. Hubans.....	18000	442 Robinson Crusoe, de <i>Barbier</i> , por M. Vascon-	18000	253 Vou perdendo o equilibrio, por Eug. Cunha.....	18000
Niniche, polka brilhante, por Silveira.....	18000	cellos.....	18000	575 Voyage en Afrique, por Suppl.....	18000
No nie pique usted, por Martins Junior.....	18000	443 Roqueta, por Germano Lopes.....	18000	464 Xingu, por Magalhães Castro.....	18000
Novo Apollo, por Lucas Ferraz.....	18000	31 Rosa da Conservatoria, por A. Schmidt.....	18000	296 Xuxota, por Antonio José dos Santos.....	18000
Ocarinista (A), por J. P. da Silveira.....	18000	55 Rosalina, por G. Tiepke.....	18000	243 Yaya Garcia, por G. de Moraes.....	18000
Ôeil çevé, polka des Arbalétriers, por Mathieu.....	18000	444 Rosina, por A. F. M.....	18000	602 Yeyda, <i>Ballet de O. Metra</i> , polka brilhante, por	18000
Offeredida, por Silveira.....	18000	654 Rosinha, por Abdon Milanez.....	18000	Silveira.....	18000
Oh! Cunha, tira o chapéo, por M. Barata.....	18000	445 Rouxinlos, polka caracteristica, por Cardoso de	18000	95 Zas-tráz, por C. D. R.....	18000
Ohl d'Ellia, por Francisca Gonzaga.....	18000	Menezes.....	18000	638 Zina, por Electo Tavares.....	18000
Olhos quistos, por A. Fallor.....	18000			44 Zina, por Martins Ferreira.....	18000
Olhos travessos, por Fluminense.....	18000			38 Zingaresca ( <i>A Fera</i> ), por Monteiro.....	18000
Onde te espero, polka-lundú, por M. Campos.....	18000			29 Ziz-zag.....	18000
Odina, por A. Cesarino.....	18000				



NARCISO & ARTHUR NAPOLEÃO  
Rua dos Ourives, 60 & 62.

*Ao meu amigo*  
*Antonio José da Costa Machado Junior*

# ROMANCE SANS PAROLE

POB

ALBERTO GOMES DE MATTOS

Moderato.

NO



The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains a series of chords, primarily triads and dyads, with some notes beamed together. The lower staff contains a series of chords, mostly triads, with some notes beamed together. There are two piano markings (*p*) in the lower staff, one at the beginning of the second measure and one at the beginning of the fourth measure. There are also two slanted lines above the lower staff, one at the beginning of the second measure and one at the beginning of the fourth measure.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains a series of chords, primarily triads and dyads, with some notes beamed together. The lower staff contains a series of chords, mostly triads, with some notes beamed together. There are two piano markings (*p*) in the lower staff, one at the beginning of the second measure and one at the beginning of the fourth measure. There are also two slanted lines above the lower staff, one at the beginning of the second measure and one at the beginning of the fourth measure.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains a series of chords, primarily triads and dyads, with some notes beamed together. The lower staff contains a series of chords, mostly triads, with some notes beamed together. There are two piano markings (*p*) in the lower staff, one at the beginning of the second measure and one at the beginning of the fourth measure. There are also two slanted lines above the lower staff, one at the beginning of the second measure and one at the beginning of the fourth measure.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains a series of chords, primarily triads and dyads, with some notes beamed together. The lower staff contains a series of chords, mostly triads, with some notes beamed together. There are two piano markings (*p*) in the lower staff, one at the beginning of the second measure and one at the beginning of the fourth measure. There is also a *rall.* marking in the lower staff, positioned between the second and third measures. There are also two slanted lines above the lower staff, one at the beginning of the second measure and one at the beginning of the fourth measure.



PERIODICO

MUSICAL

Composições modernas e brilhantes

1887/2.

Propriedade do Editor.

Lillo. J. J. do Rego, rua da Ajuda 96 91. Rio de Janeiro

# A AMIZADE

*Valsa composta e dedicada ao*  
III<sup>me</sup> Sr. Antonio Joze de Castro.  
Pelo seu am.<sup>o</sup> C. G. de Ar. Vianna J.<sup>o</sup>

VALSA



This image shows a handwritten musical score on page 21. The page contains six systems of music, each consisting of two staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The handwriting is in black ink on aged paper. The first system has a double bar line after the second measure. The second system has a double bar line after the fourth measure. The third system has a double bar line after the second measure. The fourth system has a double bar line after the fourth measure. The fifth system has a double bar line after the fourth measure. The sixth system has a double bar line after the fourth measure. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The handwriting is in black ink on aged paper.

# COLLECAO DE 12 ROMANCES,

Feitos por Fran.<sup>co</sup> M.<sup>el</sup> da S.<sup>a</sup> Mestre e Compositor da Camara de S. M. I. o Sr. D. Pedro 2.<sup>o</sup>  
 Offerecidos a Ill.<sup>ma</sup> Rainha D. A. P. Porto Alegre.

N.<sup>o</sup> 1

*And<sup>no</sup>*

CANTO

PIANO

*p* *cres*

*sinorz* Nu... me E... ler... no

*f* *cres* tu... che mi... ri quanle so ffo in gius to

*f* *f*

pene *p* porgi as-col to a mi ei a miei sos pi ri

*p*

parla voce

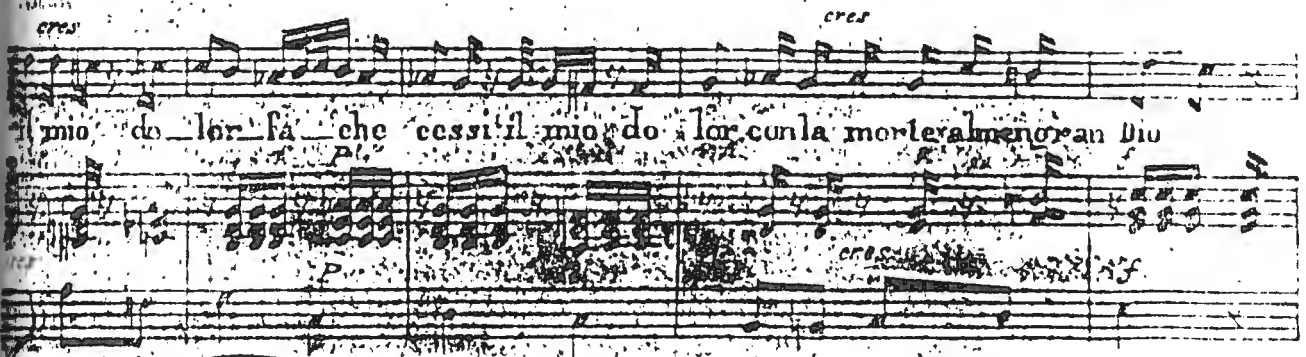
parmi il tuo il tuo fa vor ah se va no il mio pre

re se non gio va il pian to mio con la morte a men gran Dio fa che



cres

mio do lor fa che cessi il mio do lor con la morte a men gran Dio



che cessi il mio do lor il mio do



mio do lor





## A TEMA AMOROSA,

Valsa C.D. e-O. p III<sup>ma</sup> S<sup>ra</sup> D. JULIA CANDIDA DAMASCENO ROZADO.

Solo Sur G. G. de G.

*variazione*

This musical score is for a waltz titled 'A TEMA AMOROSA' by D. Julia Candida Damasceno Rozado. It is a solo piece for guitar, indicated by 'Solo Sur G. G. de G.' and the 'variazione' marking. The score is written for guitar in G major, 3/4 time, and consists of 32 measures. The notation includes a variety of guitar-specific techniques such as triplets, slurs, and grace notes. The piece is divided into sections by repeat signs, with a final double bar line at the end. The manuscript shows signs of age, including ink bleed-through and some surface staining.



# A DESPEDIDA

Modinha do Sr. A. J. T. de BANDEIRA.

A Deos Armi a meo hem Cres pas on das vou sul car De voradoda sau

de Alhei do sol lo a bi tar Seme o brigao des ti no

bel l Armi a par tir Mais cruel in da se ra Seo nos so amor ex tin



Or de não lá do Cru el in gra to Ce os que momen to Ar

a eu parto parto Mas in des pe ro a Pa tria vol tar e jun to a meo bem a mor dis frue

Allo

Mas in da es pe ro. A Pa tria vol tar E jun to a meo bem a

or dis frue tar A mor dis frue tar

# ALBUM

## DE

# DANSA

Nº 1. TRINTA E UM . . . . .	Polka. Por A.J.S. Monteiro . . . . .	500
" 2. CHOQUE ELECTRICO . . . . .	" . . . . .	12000
" 3. ADEVINHE ! . . . . .	" . . . . .	500
" 4. NAO SEI ! . . . . .	" . . . . . Miguel Angelo . . . . .	12000
" 5. ZAZ TRAZ . . . . .	" . . . . .	12000
" 6. ELIZA . . . . .	" . . . . . J.G.F. Horta . . . . .	500
" 7. LA CHANSON DE FORTUNIO . . . . .	Quadrilha . Strauss . . . . .	12000
" 8. MAROCA . . . . .	Schotisch . . . . .	500
" 9. DERROTA DO BALAO . . . . .	Polka . . . . .	12000
" 10. A MAIS BONITA FACEIRA . . . . .	" . . . . .	500
" 11. SE SA MINGA. (Op: de C. Gomes) . . . . .	" . . . . . Alfredo Napoleão . . . . .	12000
" 12. ESTRELLA D'ALVA . . . . .	" . . . . . Op. 1 . . . . .	12500
" 13. SULTANA . . . . .	" . . . . .	

PIANOS E MUZICA  
NARCIZO  
62 R. DOS OURIVES 62  
RIO DE JANEIRO

◊ NARCIZO ◊  
◊ 62 ◊ RUA DOS OURIVES ◊ 62 ◊

# SE SA MINGA

Op: de Carlos Gomes

## POLKA

por

ALFREDO NAPOLEÃO.

Tempo di Polka

The musical score is written for piano and features a lively 2/4 time signature. The first system begins with a piano introduction marked *f. Sed.* (for *Seu*). The main melody is composed of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic dance feel. The second system, labeled *POLKA S*, continues the melody with various musical markings including *Sed.*, *cresc* (crescendo), and *f. Sed.*. The score concludes with a final cadence.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: one sharp (F#). The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic. The bass staff has a *Red.* marking. A crescendo (*cresc*) is indicated in the treble staff. There are asterisks (\*) in both staves.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. The treble staff begins with a forte (*f*) dynamic. The bass staff has a *Red.* marking. There are asterisks (\*) in both staves.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. The treble staff ends with a double bar line and the word *Fin*. There are asterisks (\*) in both staves.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. The treble staff begins with a *Red.* marking. The bass staff begins with a forte (*f*) dynamic. There are asterisks (\*) in both staves.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. The treble staff has a first ending bracket labeled *1<sup>a</sup>*. The bass staff has a *Red.* marking. There are asterisks (\*) in both staves.

Handwritten musical score, first system. The top staff contains a melody with eighth and sixteenth notes. The bottom staff contains a bass line with eighth notes. The system includes a first ending bracket marked with an asterisk (\*) and the tempo marking "Ad." (Adagio).

Handwritten musical score, second system. The top staff continues the melody. The bottom staff continues the bass line. The system includes a first ending bracket marked with an asterisk (\*) and the tempo marking "Ad." (Adagio).

Handwritten musical score, third system. The top staff continues the melody. The bottom staff continues the bass line. The system includes a first ending bracket marked with an asterisk (\*) and the tempo marking "Ad." (Adagio).

Handwritten musical score, fourth system. The top staff continues the melody. The bottom staff continues the bass line. The system includes a first ending bracket marked with an asterisk (\*) and the tempo marking "Ad." (Adagio).

Handwritten musical score, fifth system. The top staff continues the melody. The bottom staff continues the bass line. The system includes a first ending bracket marked with an asterisk (\*) and the tempo marking "Ad." (Adagio). The system concludes with a double bar line and the marking "ff D.C. al S" (fortissimo, Da Capo, all Segno).



Variations-Caprice

PIANO

Barcarolle

DE

L'ELISIRE

d'amore,

POUR

Piano

PAR

S. THALBERG.

Op. 66.

A. Vialon.

PRIN 9<sup>s</sup>

PARIS, chez M<sup>r</sup> GRUSZ, au n<sup>o</sup> 2, Boulevard Bonne Nouvelle 34, vis-à-vis le Gymnase  
et chez J. BENACCI et PESCHIER, Rue St. Louis 2 — Londres, Cramer, Beale et C<sup>o</sup> — Leipzig, Breitkopf et Härtel — Milan, L. Ricordi

75.109

7.22

J. Benacci  
Paris

Original von J. S. Thalberg

# VARIATIONS-CAPRICE.

S. THALBERG Op. 66.

SUR LA BARGAROLLE

DE L'ELISIRE D'AMORE

*Legatiss.*

ALLEGRETTO  
MODERATO  
QUASI  
ANDANTE.



First system of a musical score in B-flat major (two flats). The right hand features a complex, rapid melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The system concludes with a *Ritard.* (ritardando) marking.

Second system of the musical score. It begins with a *f* (forte) dynamic and a tempo marking of *Allegro*. The tempo then changes to *Molto espress.* (Molto espressivo). The right hand has a more melodic, flowing line. The left hand continues with a steady accompaniment. The system ends with a *Poco riten.* (Poco ritenuto) marking and the instruction *Una corda.*

Third system of the musical score. It starts with a tempo marking of *A tempo.* The right hand features a series of rapid, repeated notes, possibly a tremolo or a fast scale. The left hand has a rhythmic accompaniment. The system includes a *pp* (pianissimo) dynamic marking and a *f* (forte) dynamic marking. The right hand ends with a *Grato.* (Grato) marking.

Fourth system of the musical score. It begins with a *p* (piano) dynamic marking. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand has a rhythmic accompaniment. The system includes a *p* (piano) dynamic marking and a *f* (forte) dynamic marking. The right hand ends with a *Il canto marcato.* (Il canto marcato) marking. The system concludes with a *12* measure rest.



First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music consists of a series of ascending and descending eighth-note runs. Pedal points are indicated by 'Ped.' with a diamond symbol. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Second system of musical notation. It begins with a 'tr' (trill) marking. The right hand features a melodic line with a 'Leggiero.' (light) marking. The left hand continues with eighth-note patterns. Pedal points are marked with 'Ped.' and diamond symbols. The system ends with a double bar line.

Third system of musical notation. It includes a 'Col 8va' (color 8va) marking above the right hand. The right hand has a melodic line with 'Espress.' (expressive) and 'p' (piano) markings. The left hand has a 'Cres.' (crescendo) marking and a 'ff' (fortissimo) dynamic. Pedal points are marked with 'Ped.' and diamond symbols. The system ends with a double bar line.

Fourth system of musical notation. It features a '8va' (8va) marking above the right hand. The right hand has a melodic line with a 'Cres.' (crescendo) marking. The left hand continues with eighth-note patterns. Pedal points are marked with 'Ped.' and diamond symbols. The system ends with a double bar line.

Col 8<sup>va</sup>

*f* Ped.

Col 8<sup>va</sup>

Ped. Cres.

*ff* Ped.

Ped. Dim.

Ritard.

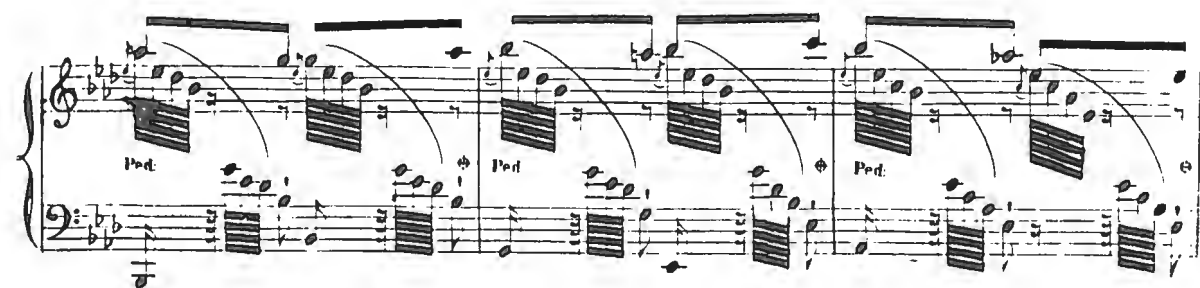
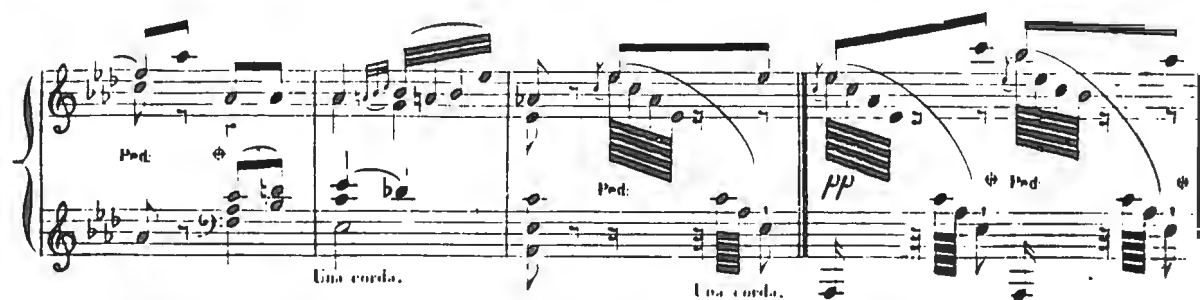
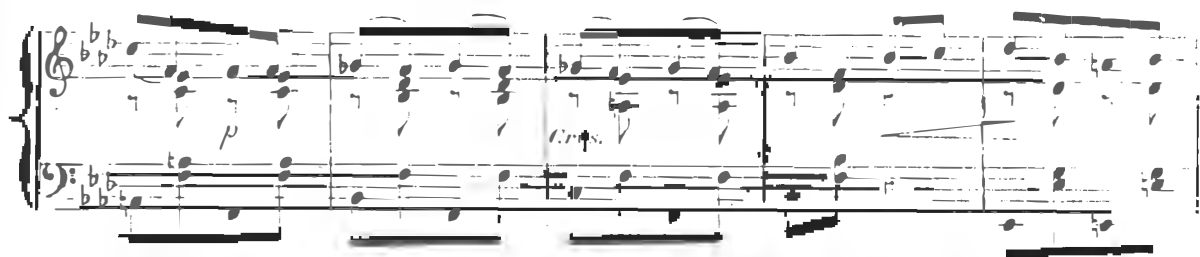
8<sup>va</sup>

Ped. A tempo. *p* Molto ritard. *pp* Lunga pausa.

Poco più presto.

Ped. Sempre *p*





A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The music is in 4/4 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The lyrics are written below the bass staff.

First system of musical notation, measures 1-4. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes, creating a dense, shimmering effect. Pedal points are indicated by 'Ped.' in the bass staff. Slurs connect groups of notes across measures.

Second system of musical notation, measures 5-8. Continues the dense texture with beamed notes and frequent pedal points. The melodic lines in the treble staff are highly active, while the bass staff provides harmonic support with sustained notes and pedals.

Third system of musical notation, measures 9-12. Measures 9-11 continue the previous texture. In measure 12, there is a significant change: the right hand plays a series of descending beamed notes marked 'Veloce.' (fast), and the left hand has a corresponding descending line marked 'Poco rit.' (slightly slowing down).

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The texture returns to a more complex, shimmering pattern. The first measure of this system is marked 'pp' (pianissimo). Pedal points are again used throughout the system.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. Measures 17-19 continue the complex texture. Measure 17 has a 'Cresc.' (crescendo) marking. Measure 18 is marked 'Dim.' (diminuendo). Measure 19 features a 'sf' (sforzando) marking. The system concludes in measure 20 with a final chord marked with an accent (^).

First system of musical notation, measures 1-4. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first measure is marked *f* and *And.*. The second measure is marked *And.*. The third measure is marked *Cres.*. The fourth measure is marked *f*. Pedal points are indicated in measures 1, 2, and 3.

Second system of musical notation, measures 5-8. The key signature has two flats. The first measure is marked *f*. The second measure is marked *f*. The third measure is marked *f*. The fourth measure is marked *Dim.*. Pedal points are indicated in measures 5, 6, and 7.

Third system of musical notation, measures 9-12. The key signature has two flats. The first measure is marked *Con grazia* and *p*. The second measure is marked *f* and *And.*. The third measure is marked *And.*. The fourth measure is marked *p*. Pedal points are indicated in measures 9, 10, and 11.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The key signature has two flats. The first measure is marked *Ben ritard.*. The second measure is marked *Ben ritard.*. The third measure is marked *Al tempo.*. The fourth measure is marked *Al tempo.*. Pedal points are indicated in measures 13, 14, and 15.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The key signature has two flats. The first measure is marked *And.*. The second measure is marked *And.*. The third measure is marked *And.*. The fourth measure is marked *And.*. Pedal points are indicated in measures 17, 18, and 19.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: two flats (B-flat, E-flat). Time signature: 3/4. The music features a series of chords and arpeggios. Above the first two measures, there is a marking  $8^{va}$ . In the third measure, there is a marking  $f$  and *ben marcato*.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. The music continues with chords and arpeggios. Above the first two measures, there is a marking  $8^{va}$ . In the third measure, there is a marking  $f$  and *Sempre f*. In the fourth measure, there is a marking *Dim: rall:*. In the fifth measure, there is a marking  $p$  and *Ped*.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. The music continues with chords and arpeggios. Above the first two measures, there is a marking  $8^{va}$ . In the third measure, there is a marking  $p$  and *Ped*. In the fourth measure, there is a marking *Riten*. In the fifth measure, there is a marking  $f$  and *A tempo.* In the sixth measure, there is a marking  $p$ .

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. The music continues with chords and arpeggios. In the first measure, there is a marking  $p$ . In the second measure, there is a marking  $r$ . In the third measure, there is a marking *Poco ritard.* In the fourth measure, there is a marking *Leggiero.*

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. The music continues with chords and arpeggios. In the first measure, there is a marking  $p$ . In the second measure, there is a marking *Ped*.



First system of musical notation. The right hand part features a melodic line with a slur and a fermata. The left hand part features a descending chromatic scale. Pedal markings are present below the left hand part.

Second system of musical notation. Similar to the first system, with a melodic line in the right hand and a descending chromatic scale in the left hand. Pedal markings are present.

Third system of musical notation. Continuation of the melodic and chromatic patterns. Pedal markings are present.

Fourth system of musical notation. The right hand part features a melodic line with a slur and a fermata. The left hand part features a descending chromatic scale. Pedal markings are present.

Fifth system of musical notation. The right hand part features a melodic line with a slur and a fermata. The left hand part features a descending chromatic scale. Pedal markings are present.

This page of musical notation consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a series of eighth notes. The second system features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a series of eighth notes. The third system features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a series of eighth notes. The fourth system features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a series of eighth notes. The fifth system features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a series of eighth notes. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a series of eighth notes. The second system features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a series of eighth notes. The third system features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a series of eighth notes. The fourth system features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a series of eighth notes. The fifth system features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a series of eighth notes.

*Larghissimo.*  
*pp* Ped.  
*Dim.*  
*Ritard.*  
*p*  
*Più vivo.*  
*p* Ped.  
*Scherz.*  
*Ped.*

This page of musical notation consists of five systems of grand staves (treble and bass clef). The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature starts with three flats (B-flat major) and changes to two sharps (D major) in the third system. Dynamic markings include 'Ped.' (pedal), 'Cres:' (crescendo), 'f' (forte), and 'p' (piano). There are also various musical symbols such as slurs, accents, and repeat signs. The page is numbered 15 in the top right corner.

8<sup>va</sup>

First system of musical notation, measures 1-3. The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand features a rapid sixteenth-note melody with slurs and accents. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the second measure.

Second system of musical notation, measures 4-6. The right hand continues the sixteenth-note melody. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the first measure.

Third system of musical notation, measures 7-9. The tempo marking *Leggiero.* (light) is centered above the system. The right hand continues the sixteenth-note melody. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. Dynamic markings include *Dim.* (diminuendo) in the first measure and *p* (piano) in the second and third measures.

Fourth system of musical notation, measures 10-12. The right hand continues the sixteenth-note melody. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. Dynamic markings include *Cres.* (crescendo) in the first measure and *f* (forte) in the second and third measures. The system ends with a repeat sign.

Fifth system of musical notation, measures 13-15. The right hand continues the sixteenth-note melody. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) in the first measure and *ff* (fortissimo) in the second measure. The system ends with a repeat sign and a *Ritard* (ritardando) marking.

*pp a tempo.*  
Ped

*Cres:*  
Ped

8<sup>va</sup>

Ped

*Cres*

8

*f*

Ped

*Scherz:*

*pp*

*Scherz:*

*sf*

Ped

This page of musical notation is for a piano piece, likely in the key of D major (indicated by two sharps). It consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The music is characterized by dense, rapid sixteenth-note passages in the right hand, often marked with accents (^) and slurs. The left hand provides a harmonic and rhythmic foundation with chords and moving lines. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) at the beginning of the first system, *ff* (fortissimo) in the third system, and *pp* again in the fourth system. The instruction *Sempre pp* (Always pianissimo) appears in the fifth system. Pedal markings (*Ped.*) are used throughout to indicate when to engage the sustain pedal, often with a diamond symbol indicating a specific pedal point or change. The notation is highly detailed, with many slurs and ties connecting notes across measures.

The image displays a page of musical notation, likely for piano, consisting of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

**System 1:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a *Cres* (Crescendo) marking. The bass staff has a *Ped* (Pedal) marking. The key signature is one flat (B-flat).

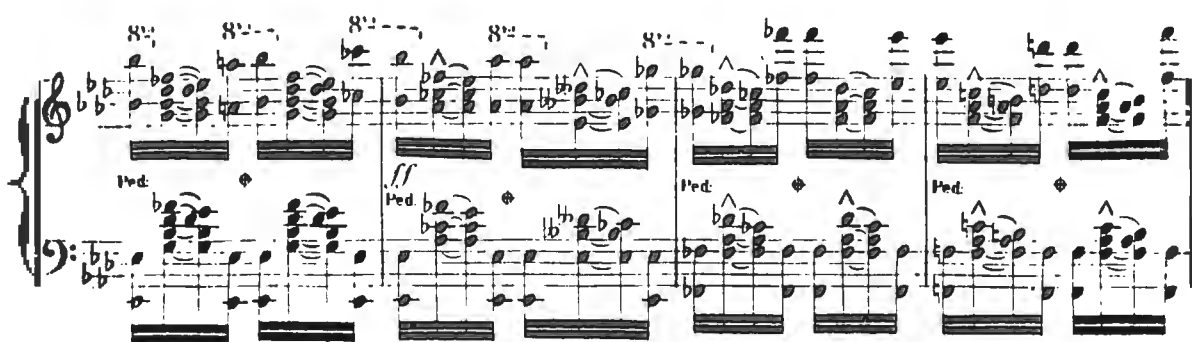
**System 2:** Continues the musical notation. The treble staff has a *f* (forte) marking. The bass staff has a *Dim* (Diminuendo) marking. The key signature is one flat (B-flat).

**System 3:** Continues the musical notation. The treble staff has a *Cres* (Crescendo) marking. The bass staff has a *Ped* (Pedal) marking. The key signature is one flat (B-flat).

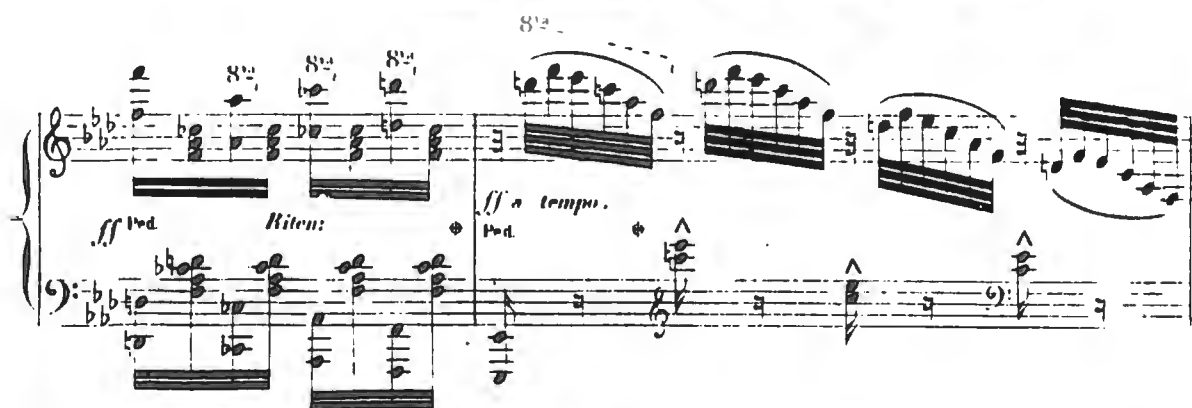
**System 4:** Continues the musical notation. The treble staff has a *Leggiero* (Lightly) marking. The bass staff has a *p* (piano) marking. The key signature is one flat (B-flat).

**System 5:** Continues the musical notation. The treble staff has a *Quasi poco animando* marking. The bass staff has a *Ped* (Pedal) marking. The key signature is one flat (B-flat).

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one flat (B-flat).



First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is B-flat major (two flats). The music consists of dense, rapid sixteenth-note passages in both hands, with frequent use of the sustain pedal (Ped.). Above the first measure, there are markings for eighth notes (8va) and a dynamic marking of *ff* (fortissimo).



Second system of musical notation. The right hand continues with rapid sixteenth-note runs, while the left hand plays chords and single notes. The system includes markings for *ff* (fortissimo), *Riten.* (Ritardando), and *ff a tempo.* (fortissimo at tempo). The sustain pedal (Ped.) is indicated throughout.



Third system of musical notation. The right hand features a series of descending and ascending sixteenth-note patterns. The left hand provides harmonic support with chords and single notes. The system includes markings for *Ped.* (sustain pedal) and *Sempre f* (sempre fortissimo).



Fourth system of musical notation. The right hand continues with rapid sixteenth-note passages. The left hand plays chords and single notes. The system includes markings for *ff* (fortissimo) and *Accellerando.* (Accelerando).



8<sup>va</sup> *Presto*

*p* *f* *Martellato*

*Ped.* *Sempre cres*

*Ped.* *ff Accell.* *Cres.*

*Ped.* *ff Rall.* *fff*

